

STIL

Studien zur Begriffsgeschichte
im romanisch - deutschen Sprachraum

von

Arnulf Müller

aus

Bamberg

1981

STIL



Digitized by the Internet Archive
in 2026

STIL

Studien zur Begriffsgeschichte
im romanisch - deutschen Sprachraum

Inaugural - Dissertation
der Philosophischen Fakultät II
(Sprach- und Literaturwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

vorgelegt

von

Arnulf Müller

aus

Bamberg



Tag der mündlichen Prüfung: 30.7.1981

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Klopsch
Referent: Universitätsprofessor Dr. Heydenreich
Korreferent: Universitätsprofessor Dr. Siebenmann

Inhalt

Vorbemerkung	S. 1
Der lateinische Ursprung	S. 3
Vom Latein zum Volgare: Die italienische Renaissance	S. 15
Das spanische Siglo de Oro	S. 64
Frankreich: Klassik und Klassizismus	S. 91
Deutschland: Vom Allgemeinen zum Besonderen	S. 123

Vorbemerkung

Eine die europäischen Literaturen umfassende Geschichte des Begriffs STIL ist seit langem ein Desiderat (1). Nachdem sich der Verfasser vorliegender Arbeit diese Aufgabe gestellt hatte, wurde ihm rasch klar, daß eine hierfür unabdingbare Voraussetzung noch nicht gegeben war, nämlich eine von der Wortgeschichte zu leistende Übersicht über die vielschichtige Bedeutung des Terminus. So sah er sich an die bescheidenere, aber nicht minder wichtige Aufgabe verwiesen, das wortgeschichtliche Material zu sichten und im Hinblick auf eine noch zu schreibende Begriffsgeschichte zu ordnen. Dabei war folgendes zu beachten: Da es sich bei STIL um einen der poetologischen Reflexion vieler europäischer Länder geläufigen Terminus, also um einen internationalen Begriff, handelt, war mehr als eine Wortgeschichte aufzuzeichnen; der Verfasser hat sich dabei auf die ihm vertrauten Literaturen beschränkt (2). Gleichzeitig war aber auch weniger als eine Wortgeschichte abzufassen; zugunsten der die Begriffsgeschichte interessierenden übertragenen Bedeutungen konnten die übrigen Bedeutungen (z.B. die konkreten Bedeutungen der romanischen Wörter für STIL) vernachlässigt werden. Eine weitere Einschränkung ergab sich daraus, daß die für diese Untersuchung wichtigen Bedeutungen nur in einer Textsorte zu suchen waren, eben in poetologischen Texten. Schließlich waren auch nicht alle der behandelten Literaturen in allen Jahrhunderten zu betrachten: Die Wellenbewegung in der poetologischen Reflexion erhebt in einer Epoche die eine Nation zur Führerin, in der nächsten Epoche aber eine andere; da die anderen Nationen das empfangen, was die führende gibt, genügt es im allgemeinen, den "Höhenkamm" im Auge zu behalten.

(1) Die wichtigsten Vorarbeiten zu einzelnen Gebieten sind:

- Zur Wortgeschichte von *stilus* und *style*: André Sempoux, "Notes sur l'histoire des mots 'style' et 'stylistique'", in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, No 39, 1961, S. 736-746.
- Zur Entwicklung der Dreistillehre von der Herennius-Rhetorik bis zu Petrarca:
Franz Quadlbauer, *Die antike Theorie der Genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962.
- Zu den im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts geläufigen Stildefinitionen:
Paul Middelberg, *Qualifikationen für "style" in der Literatur des französischen 17. und 18. Jahrhunderts*, diss. Münster 1969.
P.E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972 ("style" S. 443-449).
- Zur Wortgeschichte von *Stil*:
Eduard Castle, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes *Stil*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, VI, 1914, S. 153-160.
- Zur (deutschen) philosophischen Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts:
R.W. Wallach, *Stil. Wie wurde und wird dies Wort angewendet und was bedeutet es? Ein Beitrag zur Klärung ästhetischer Terminologie*, diss. München 1920.
Friedrich Kainz, "Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XX, 1926, S. 21-63.
- Zur (europäischen) Kunstgeschichte:
Nicola Ivanoff, "Stile e Maniera", in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, I, Venezia 1957, S. 107-163.
Helga Müller, *Zur Problematik des Stils in der Kunstgeschichte*, (diss. Berlin), Würzburg 1940.
- Zur Geschichte der Stilistik im 19. und 20. Jahrhundert:
Friedrich Kainz, "Zur Entwicklung der sprachstilistischen Ordnungsbegriffe im Deutschen", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 61, 1936, S. 4-48.
Marie-Luise Linn, *Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert*, Marburg 1963.
Reinhard Kleszczewski, "German Research on Style in the Romance Languages and Literatures", in: *Style*, 3, 1969, S. 102-132.

(2) Wenn z.B. die englische Literatur fehlt, heißt das nicht, daß sie keine interessanten Aussagen zum Stilproblem zu machen hätte, sondern nur, daß sich der Verfasser auf diesem Gebiet inkompetent fühlt.

Der lateinische Ursprung

Die heute überwiegend abgelehnte (1), früher jedoch weit verbreitete Meinung, das lateinische *stilus* leite sich vom griechischen *στῦλος* ab, spielt in unserem Zusammenhang nur insofern eine Rolle, als sie erklären hilft, daß es Schwankungen in der Graphie von lateinisch *stilus/stylus*, französisch *stile/style* und deutsch *Stil/Styl* gibt. - Die ersten Belege von *stilus* in seiner konkreten Bedeutung finden sich bei Naevius und Plautus (2); die übertragene Bedeutung erscheint (schon früh) erstmals bei Terenz (3). Cicero ist der erste Autor, der das Wort häufiger verwendet; die übertragene Bedeutung setzt er aber sparsam und behutsam ein. Wenn er im *Brutus* den Stil des Marcus Aemilius Lepidus mit den Worten lobt: "et iam artifex, ut ita dicam, *stilus*" (4), so gibt das "ut ita dicam" zu erkennen, wie ungewohnt ihm diese Verbindung noch ist. Dem Urteil "unus enim sonus est totius orationis et idem *stilus*" (5) scheint schon das Axiom, Stilbrüche zu vermeiden, zugrunde zu liegen. Der dritte Beleg aus Ciceros *Brutus*, der uns das Wort *stilus* auf der Hälfte des Wegs zwischen konkreter und übertragener Bedeutung (6) vorführt, berührt eines der antiken Stilschemata:

huius [i.e. Gaius Titius] orationes tantum
argutiarum, tantum exemplorum, tantum urbanitatis
habent, ut paene Attico stilo scriptae esse
videantur. (7)

Die Existenz solcher Stilschemata unterstreicht die Tatsache, daß im Zeitalter der Imitatio und der Regelpoetik der Zugang zur sprachlichen Gestalt von Texten primär über Kategorien des Generellen geschah - auf Kosten des Individuellen. Diese Betonung des Generellen, für die wir noch viele Beispiele antreffen werden, konnte jedoch nicht verhindern, daß sich die metonymische Übertragung vom "Griffel" zur "Schreibweise" auch in Richtung des Individuellen vollzog. So kann der "Griffel" eines Autors zum Markenzeichen seiner unverwechselbaren Individualität werden: der "*stilus Aesopi*" wird ebenso wie der "*stilus Homericus*" als bekannte Größe vorausgesetzt, nämlich als eine von diesen Autoren kreierte, charakteristische Schreibweise (8). Wie eng jedoch die Grenzen im Zeitalter der Imitatio für diese individualisierende Bedeutungsnuance von *stilus* gesteckt sind, wird deutlich,

wenn man die beiden erwähnten Ausdrücke in ihrem Kontext zitiert. Da erklärt Phaedrus: "*librum exarabo tertium Aesopi stilo*" (9), und Macrobius konstatiert: "*Vergilius Homericum stilum approbans*" (10) - womit beide den jeweiligen Autorenstil zwar als unverwechselbar, aber nicht als unnachahmlich ansehen. Wenngleich der generelle Aspekt den individuellen an Vielfalt und Quantität bei weitem übertrifft, so ist doch das Vorhandensein des letzteren für die Geschichte des Stilbegriffs von größter Wichtigkeit. Gerade die "Zweigleisigkeit" seines Bedeutungsspektrums verhindert seine restlose Integrierung in eine literarische Doktrin - und seinen Untergang mit dieser Doktrin. Auf die langen Jahrhunderte, in denen die Kunst über der Natur steht und die Regel das Genie fesselt, reagiert der Stilbegriff mit der Prävalenz seiner generellen Bedeutung. In dem Moment, als ein epistemologischer Bruch im 18. Jahrhundert die Verhältnisse in der Poetik umkehrt und damit viele ehrwürdige Begriffe entwertet, kehrt auch der Stilbegriff die Gewichtung seiner beiden Hauptbedeutungen um und bleibt so, nun mit einer klaren Prävalenz des Individuellen, weiterhin ein zentraler Begriff der poetologischen Reflexion; ein Umstand, der m. E. die Beschäftigung mit diesem Begriff besonders lohnend macht.

In der Epoche der *Imitatio* war auch die Redekunst keineswegs spontan; schriftliche Übungen halfen den Adepten, sich die Kunst der großen Vorbilder nachahmend anzueignen. "*Stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister*" heißt es bei Cicero (11). Von da ist es nicht weit zur Bedeutung von *stilus* als der "Schreibübung", der "schriftlichen Ausarbeitung einer Rede", die wir bei Cicero (12) und vor allem bei Quintilian antreffen. Quintilian, der das Wort häufig und fast immer in dieser Bedeutung verwendet, führt auch die Unterscheidung ein zwischen einem *stilus diligens* und *neglegens*, einem *stilus tardus* und *velox* - Unterscheidungen, die in der Folge immer wieder aufgegriffen wurden (13).

Im Senecanischen Imperativ "*simplici stilo scribe*" (14) und in Plinius' Wort vom "*stilus ipse pressus demissusque*" (15) manifestiert sich die Weiterentwicklung der generellen Bedeutungsvariante von *stilus*, denn diese Aussagen setzen ein Stilschema

voraus, das (zumindest) zwischen einer hohen und einer niedrigen Stilebene unterscheidet. Diese Vorstellung liegt auch dem nun auftretenden Ausdruck "*maiore stilo*" (16) zugrunde. Wenn Eutropius am Ende seines Werkes schreibt: "*reliqua stilo maiore dicenda sunt*" (17), kann trotz der Verwendung einer ursprünglich klassifizierenden Kategorie (*hoch* bzw. *niedrig*) doch eine wertende Nuance nicht ausgeschlossen werden. Die Herabminderung der eigenen Leistung als nur dem *niederen* Stil entsprechend wird in späteren Zeiten ein beliebter Bescheidenheitstopos; der Antike geläufig ist die Formel "*indulge stilo*" (18).

Eine zweite Formulierung aus Plinius' Feder beleuchtet verschiedene Ansätze zur gattungsmäßigen Stileinteilung:

Scio nunc tibi esse praecipuum studium orandi;
sed non ideo semper pugnacem hunc et quasi
bellatorium stilum suaserim. (19)

Nach dieser Charakterisierung des Gattungsstils der Gerichtsrede rät Plinius zur Beschäftigung mit anderen Gegenständen und begründet das so:

nam saepe in oratione quoque non historica modo
sed prope poetica descriptionum necessitas incidit,
et pressus sermo purusque ex epistulis petitur. (20)

Daß der Briefautor Plinius den Briefstil (21) als Ideal aufstellt, verwundert kaum; mit dem Begriffspaar *historia/poesis* aber kommt Plinius auf einen Gegensatz zu sprechen, der nicht nur stilistischer Natur ist. "*sed illud poeticus stilus fingit, hoc vera continet historia*" schreibt Trebellius Pollio schlicht (22) und erneuert damit von anderer Seite den Vorwurf der Lügenhaftigkeit, den die Dichter schon seit Platons Zeiten immer wieder zurückzuweisen versuchen (23).

Auch in der Beschreibung dramatischer Gattungen, vor allem der Tragödie und Komödie, findet das Wort *stilus* Verwendung. Obwohl Horaz weder in seiner *Ars poetica*, noch in seinen übrigen Werken *stilus* in der übertragenen Bedeutung gebraucht (24), taucht diese Bedeutung in Horazkommentaren auf; so spricht etwa Porphyrio vom "*tragico stilo*" (25). Das Pendant, der "*comicus stilus*", entsteht in der umfangreichen Kommentarliteratur um Terenz; es ist bei Donat (26), Euphrastus (27) und in den *Scholia Terentiana* (28) belegt.

"stilus comicus" figuriert auch bei Servius (29), dessen Vergilkommentar aber in anderer Hinsicht von höchstem Interesse ist. Zum einen verknüpft er in einprägsamer Weise die drei Hauptwerke Vergils mit der (schon lange existierenden) Dreistillehre, zum anderen führt er als neue Bezeichnung für dieses Dreierschema *stilus* ein, auf Kosten der griechischen (χαρκτηρ -30-) und lateinischen (*genus dicendi* -31-) Konkurrenten. Damit sichert er auch für lange Zeit die Vorherrschaft der generellen Seite des Stilbegriffs. - Die beiden Übertragungen sehen konkret so aus: Vergils *Aeneis* wird dem hohen Stil zugeordnet: "Est autem stilus grandiloquus, qui constat alto sermone magnisque sententiis" (32). Die *Georgica* sind im mittleren Stil verfaßt: "medius enim in his libris est stilus, sicut diximus supra" (33). Auf den niederen Stil seiner *Bucolica* habe Vergil sogar selbst versteckt hingewiesen: "Dicendo autem 'tenui avena', stili genus humilis latenter ostendit, quo, ut supra dictum est, in bucolicis utitur"(34).

In der Folge erlangte Servius' Schema, das in gewisser Weise der Vorliebe des mittelalterlichen (35) Menschen für verdinglichendes Klassifizieren entgegenkam, in der Kombination mit der *aptum*- bzw. *decorum*-Forderung eine gewisse Starrheit, eine Undurchlässigkeit der drei Stilebenen, die es ursprünglich nicht hatte.

ubique autem servanda est proprietas personarum
et temporum: alia sunt enim verba iuvenis, alia
senis, alia gaudentis, alia dolentis...; habeat
autem stilum suppositis aptum personis

hieß diese Forderung in der Formulierung Priscians (36), die einen grundlegenden Wandel in der Geschichte der Dreistillehre verstehen hilft. Wenn die *Accessus ad auctores* Servius' Aussagen zu der Formel "tres sunt stili, humilis, mediocris, grandiloquus" (37) verdichten und in dieser Form (38) den kommenden Jahrhunderten tradieren, gehen sie noch von einem "elocutionellen"(39) Stilbegriff aus. Doch bald (40) setzt ein Wandel vom elocutionellen zum materiellen Stilverständnis ein. Wenn demnach Bernhard von Utrecht ausführt:

Tres enim aiunt orationis esse stilos, humilem, quo
iste (scil. Theodulus) et Vergilius in Bucolicis
utitur, mediocre, quo in Georgicis, grandiloquum,
quo in Aeneide utitur (41)

und Conrad von Hirsau schreibt: "Sunt etiam tres modi in stilo scribentis, humilis, mediocris, grandiloquus" (42), dann übernehmen sie zwar wörtlich die traditionelle Definition, legen aber dem gemeinten Sachverhalt ein gewandeltes Verständnis zugrunde. Der Begriff für dieses neue Verständnis - "stylus materiae" - erscheint erst (43) bei Galfrid von Vinsauf (44), der die *Accessus*-Formel ebenfalls reproduziert: "Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus" (45).

Überhaupt erfreut sich die Definition der drei Stile im 13. Jahrhundert weiter Verbreitung. Everardus Alemannus (46), Gervasius von Melkley (47) und Boncompagno (48) kennen sie; Roger Bacon zitiert sie: "Nam triplex stilus est: humilis seu submissus, mediocris et grandis" (49), und in den *Scholien zur Rhet. Her.* ist vom "gravis, humilis, mediocris stilus" (50) die Rede. - Nachdem sich in dem hier verfolgten Traditionsstrang durch den Bedeutungswandel des generell gefaßten *stilus* zum materiellen Stilbegriff das Fehlen der elocutionellen Kategorie bemerkbar gemacht hatte, suchte man diese Lücke durch Heranziehung der Lehre von den Schmuckarten zu schließen. Neben anderen Bezeichnungen (51) für den *ornatus facilis / difficilis* wird auch *stilus* hierfür herangezogen, so daß sich bei Conradus de Mure - auch vom Wortbestand her - neben der traditionellen (materiellen) Drei-Stil-Theorie ("nam tres sunt stili: humilis mediocris et altus" -52-) eine neue (elocutionelle) Zwei-Stil-Theorie findet: "Item notetur, si scribatur stilo difficili et obscuro, vel stilo facili lucido et plano ad intelligendum" (53).

Die umfassendste Stellungnahme zu den das Mittelalter beschäftigenden Stilfragen bietet die *Poetria* des Johannes von Garland: Die *rota Vergilii* (54) mit ihrer strikten Zuordnung von Ständen (55), Personennamen, Tieren usw. zu den drei Stilen ("stylus gravis, mediocris, humilis") stellt den Bild gewordenen Ausdruck des mittelalterlichen Verständnisses der Dreistillehre dar, dessen materielle Auffassung mit den Worten unterstrichen wird:

Est ergo stilus in hoc loco qualitas carminis
vel rectitudo servata per corpus materie. (56)

Diesen drei Stilen der Poesie werden vier Prosastilarten an die Seite gestellt:

Item preter tres stilos poeticos sunt et alii
stili quatuor quibus utuntur moderni, scilicet:
gregorianus, tullianus,
hilarianus, ysidorianus. (57)

Auch zum Stil von Tragödie und Komödie äußert sich Johannes von Garland; um den Stellenwert dieser Äußerungen richtig einzuschätzen, muß man sich zweierlei vergegenwärtigen: zum einen den Abstand, der zwischen dem mittelalterlichen Verständnis dieser Gattungen und dem der Antike liegt - Johannes' Beispiele zeigen dies sehr deutlich; zum andern die Tradition in den Stildefinitionen dieser Gattungen. In Placidus' Glossar hieß es zum Stil der Komödie: "non tam alto ut tragoedia stilo sed mediocri et dulci" (58), woraus sich schließen läßt, daß gemäß dem Schema der Dreistillehre die Tragödie im hohen, die Komödie aber im mittleren Stil verfaßt sein sollte. Diese spätantike Lehrmeinung, der sich im Mittelalter Papias der Glossator (59) anschloß, blieb nicht unwidersprochen; bei Uguccone von Pisa lesen wir: "Item comedia humili stilo describitur, tragedia alto" (60). Wenn Johannes definiert: "tragedia est carmen gravi stilo compositum" (61), folgt er also nur der *communis opinio*; seine Entscheidung für eine der beiden überlieferten Lehrmeinungen wird erst in seinen Ausführungen zur Komödie sichtbar:

Sic tamen ne in humili materia nimis deiectionis
simus et sine coloribus ipsius stili elingues
quod in comediis est observandum. (62)

Es muß angemerkt werden, daß auch die Stellungnahme des Johannes von Garland diese offene Frage nicht definitiv zu entscheiden vermochte (63).

- (1) Ich folge hier André Sempoux, "Notes sur l'histoire des mots 'style' et 'stylistique'", in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, No 39, 1961, S. 736-746.
- (2) Naeuius, Scaen. fr. Char. 186 P; Plautus, *Bacchides*, 715, 728, 996; *Miles* 80; *Pseudolus* 545. - Der Überblick über die ca. 400 Belege von *stilus* in der klassischen lateinischen Literatur wurde mir durch einen Besuch am ThLL in München ermöglicht, dessen Generalredaktor, Herrn Dr. Peter Flury, ich an dieser Stelle dafür danken möchte, daß er mir mit freundlicher Bereitwilligkeit den Zugang zu seinem "Schatz" gewährte. Ebenso großer Dank gebührt Frau Dr. Theresia Payr, wengleich das von ihr zugänglich gemachte mittellateinische Material für diese Untersuchung weniger ergiebig war.
- (3) Terenz, *Andria*, prol. V. 12: "dissimili oratione sunt factae ac stilo". - Vgl. hierzu Karl Dziatzko, Edmund Hauler, *Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer*, Bd. I, Leipzig 1913, S. 75/76:

Noch mehr unterscheidet sich die Sprache des Terenz von der seines Vorgängers hinsichtlich der Wortbedeutungen. Besonders zeigt sich bei ihm eine wesentliche Entwicklung der übertragenen (metaphorischen) Ausdrucksweise, ein Fortschritt, der ohne Zweifel nicht ausschließlich sein persönliches Verdienst ist, sondern zum größten Teil schon der damaligen Gesellschaftssprache eigentümlich war (vgl. *stilus* bei Plaut. 'Schreibgriffel', bei Ter. Andr. Prol. 12 übertragen: 'Stil, Schreibart'; s. ferner zu Phor. 85, 181, 586 und 721). -"

- (4) Cicero, *Brutus* § 96
 - (5) ebd. § 100
 - (6) In der Beurteilung dieses Ausdrucks stimme ich mit André Sempoux (s. Fußnote 1) S. 739 überein.
 - (7) Cicero, *Brutus* § 167. - Die antiken Stilschemata sind vermutlich hellenistischen Ursprungs und zählen meist 4, 3 oder 2 Stile. Wenn im weiteren Verlauf meiner Arbeit fast ausschließlich von der Dreistiltheorie die Rede ist, so liegt das am Durchsetzungsvermögen dieser Theorie in späteren Epochen und sagt nichts über die antiken Verhältnisse aus. -
- Hauptvertreter von 4 Stilen ist Demetrios in seiner Schrift *περί ῥητορικῆς*; wir werden diesem Autor anlässlich der Auseinandersetzung um Guarinis *Pastor fido* noch begegnen. Genaueres zu Leben und Werk bietet: Hugo Liers, "Zur Geschichte der Stilarten", in: *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, vol. 135, 1887, S. 681-717.
 - Die Lehre von 3 Stilen wird noch so ausführlich erläutert, daß an dieser Stelle entsprechende Hinweise überflüssig sind; gewarnt sei allerdings jetzt schon vor: Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung*, Berlin/Leipzig 1932. -

- Der Gegensatz zwischen den 2 Stilen des Attizismus und Asianismus (unter Hintansetzung des rhodischen und lakonischen Stils) durchzieht die ganze Antike und hat in Eduard Nordens *Antiker Kunstprosa* (1898) eine adäquate Darstellung gefunden. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorfs Rezension mit dem Titel: "Asianismus und Attizismus" (*Hermes* 35, 1900, S. 1-52) versucht den Nachweis, daß die historische Wirklichkeit von Norden vereinfacht dargestellt worden sei, und weist insofern große Ähnlichkeit auf mit E. R. Curtius' Rezension ("Die Lehre von den drei Stilen im Altertum und Mittelalter", in: *Romanische Forschungen*, 64, 1952, S. 57-70) zu Auerbachs *Mimesis* (1946).

Zur Geschichte der Stilschemata allgemein sind zu nennen:

- G.L. Hendrickson, "The Origin and Meaning of the ancient Characters of Style", in: *American Journal of Philology*, 26, 1905, S. 249-290.
 - Franz Quadlbauer, "Die genera dicendi bis Plinius d. J.", in: *Wiener Studien*, 71, 1958, S. 55-111.
- (8) Ansätze zu einer individualistischen Stilkonzeption sind nicht nur auf das Umfeld des Wortes *stilus* beschränkt; vielmehr findet sich der Gedanke der Zusammengehörigkeit von Charakter und Stil auch sonst öfter, z.B. in Senecas ep.mor. 114.
 - (9) lib. fab. III, prol. V. 29. - Das von Phaedrus gebrauchte Bild des Pflügens mit dem *stilus* erfreut sich später einer gewissen Beliebtheit (vgl. etwa: *Concilia Dingolf.B* (770): "perarare stilo" oder: Rimberty (c. 866), *vita Anscarii*: "sanctissimi patris memoriam stilo exarare decrevimus").
 - (10) Sat. V, 14, 1. - In den *Pseudoacronis Scholia in Horatium Vetustiora* (Ed. O. Keller, vol. II, Leipzig 1904) wird die "Pindarici stili magnitudo" (ep. I 3, 10) gelobt.
 - (11) De orat. I § 150; das Zitat wird in § 257 leicht verändert wiederaufgenommen. Ähnlich auch in ep. ad fam. VII, 25, 2: "... a stilo; is enim est dicendi opifex". - Quintilian greift das Cicero-Wort aus De orat. I § 150 in seiner Inst. orat. X 3,1 wieder auf.
 - (12) So etwa in: De orat. III § 190: "cum exercitatione tum stilo" oder in: *Brutus* § 321: "cum omni genere exercitationis tum maxime stilo".
 - (13) diligens (Inst. orat. X 3,5): "diligentis stili" bei Tacitus, dial. 39;
neglegens (Inst. orat. II 4,13): In der Beurteilung dieses Ausdrucks kann ich mich der Einschätzung durch Sempoux (s. Fußnote 1), der hier "manière d'écrire" (S. 739) annimmt, nicht anschließen.
tardus/velox (Inst. orat. X: 3,5/3,17/3,19/7,24): Ambrosius bietet "stilo aut tardiore utamur aut rapido" (Exam. III.12.36). - In der italienischen Renaissance wird Minturno auf diese Unterscheidung zurückgreifen.
- (14) De tranqu. an. 1,14

- (15) ep. I 8,5
- (16) Neben Eutropius (s. folgende Fußnote!) auch in: *Flavi Vopisci Syracusii Quadrigae Tyrannorum* (Ausg. Hohl der *Scriptores Historiae Augustae* II, Leipzig 1927, 15,10): "nam Diocletianus et qui secuntur stilo maiore dicendi sunt."
- (17) *Breviarium ab urbe cond.* (Ed. Hartel, Berlin 1872) X, 18
- (18) Z.B. in den Symmachus-Briefen (Ed. Seeck), 1.31.2 u.ö.
- (19) ep. VII 9,7
- (20) ep. VII 9,8
- (21) Der Ausdruck "in stilo epistulari" ist bei Sidonius Apollinaris (ep. I 1,2) belegt.
- (22) *Trebelli Pollionis Divus Claudius* 8,1 (Ausg. Hohl der *Scriptores Historiae Augustae* II, Leipzig 1927). - Ausonius (im *Poeta*) erweitert zu einer Trias:
 Historia si quos vel poeticus stylus
 Forumve fecit nobiles
 Ordo heißt in diesem Gegensatz für Macrobius das unterscheidende Merkmal: "historicum stilum vitet non per ordinem digerendo" (Sat. V 14,11). - Auch für andere Stilprobleme sind die *Saturnalia* eine Fundgrube, so z.B. für
 - Stilschemata: "sunt stili dicendi duo dispari moralitate diversi" (V 1,16);
 - Stilmischung: "stilos inter se diversos hunc unum permiscuisse" (V 1,20);
 - Autorenstil: "Vergilius Homericum stilum approbans" (V 14,1);
 - Zeitstil: "stilus Enniani saeculi" (VI 3,9).
 "historicus stilus" auch in Servius' Vergilkommentar zu Aen. VIII, 493.
- (23) Zur Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa wird das Wort *stilus* erst im Mittelalter herangezogen. Als Hrabanus Maurus davon spricht, denselben Inhalt in doppelter Form, eben in Poesie und Prosa, auszudrücken, verwendet er die Ausdrücke "gemino stilo" und "prosaico stilo" (c.814, epist.2a, p.383). Das analoge "metrico stilo", das Hrabanus Maurus mit "in prosam vertere" umschrieben hatte, erscheint bei Rudolfus, magister Fuldensis (842/7, mirac. 15, p. 340) und Agius (874, *epicedium Hathumodae*, V. 328).
- (24) Horaz verwendet *stilus* nur zweimal in konkreter Bedeutung: in Sat. I, 10 (wo er die bekannte Forderung "saepe stilum veritas" aufstellt) und in Sat. II, 1.
- (25) *Commentum in Horatium Flaccum* (Ed. A. Holder, Ad Aeni Pontem 1894) 2.1.9 (S. 54). Ähnlich in 1.6.8: "quarum [sc. tragoediae] stilus non nisi sublimitate ornatur, cui se negat hic poeta sufficere" (S. 12). - *Stilus* erscheint auch in den *Pseudo-acronis Scholia in Horatium Vetustiora* (Ed. O. Keller, vol. II, Leipzig 1904) zu Serm. I,7,1: "stili amaritudo"; ebenso in den *Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam* (Ed. J. Zechmeister, Wien 1877): "species autem libri vocat tria genera stili: humile, mediocre et grave" (S. 2).
- (26) "comicus stilus": *Phormio*, praef. I, 3; "comici stili": *Phormio* 5 und *Andria* III,4,18. - In Donat-Euanthius, *De comoedia*, ist die Formel "argumentum ac stilus" bemerkenswert,

die wohl auf Terenz, *Andria*, prol. 11/12:
 non ita dissimili sunt argumento, [s] et tamen
 dissimili oratione sunt factae ac stilo.
 zurückgeht und sich weitervererbt (so bei Jacques Peletier
 du Mans).

- (27) "comico loquendi stilo": zu Eun. 873 (= S. 137 der Ausgabe
 P. Wessner, Leipzig 1908, vol. III).
- (28) "comicus stilus": 69,32 (Ed. F. Schlee, Leipzig 1893).
- (29) Servius, ad Aen. IV, 1 (Ich zitiere nach der dreibändigen
 Ausgabe von G. Thilo und H. Hagen, Leipzig, Bd. I: 1881,
 Bd. II: 1884, Bd. III: 1887; verwiesen sei ferner auf:
 Mountford, Schultz, *Index rerum et nominum in scholiis
 Servii et Aelii Donati tractatorum*, Ithaca/New York 1930).
- (30) Diesen griechischen Konkurrenten benutzt Servius selbst noch
 zur Darlegung der Dreistillehre: "tres enim sunt characteres,
 humilis, medius, grandiloquus" heißt es zu Beginn des
Bucolica-Kommentars (Bd. III, S. 1/2).
- (31) Auch diesen lateinischen Konkurrenten verwendet Servius:
 "scimus enim tria esse genera dicendi, humile medium grandiloquum"
 (Beginn des *Aeneis*-Kommentars in Bd. I, S. 4). -
 Es gab auch noch andere Konkurrenten, so das lateinische
modus, wie eine Donat-Stelle zeigt:
 cum tres modi sint elocutionum, quos χαρακτήρας
 Graeci vocant, ἱσχνός qui tenuis, μέσος qui
 moderatus, ἰσχυρός qui validus intellegitur,
 credibile erit Vergilium qui in omni genere
 praevaleret *Bucolica* ad primum modum, *Georgica*
 ad secundum, *Aeneidem* ad tertium voluisse con-
 ferre (Diehl 24).
- (32) Am Beginn des *Aeneis*-Kommentars (Bd. I, S. 4).
- (33) ad Georg. I, 391
- (34) ad Ecl. I, 2. - Die Doppelung von *genus* und *stilus* erscheint
 auch in den *Scholia Vindobonensia* (s. Fußnote 25) in dem Aus-
 druck "tria genera stili".
- (35) Die Ausführungen zur mittelalterlichen Stillehre konnten be-
 wußt knapp gehalten werden, da hierzu eine "gründliche und
 grundlegende Untersuchung"* vorliegt, nämlich Franz Quadlbauer,
*Die antike Theorie der Genera dicendi im lateinischen
 Mittelalter*, Wien 1962. Dieses Buch stellt die Hauptquelle
 für den nachfolgenden Überblick dar (zitiert als: Quadlbauer
 und Seitenangabe). -
 * Ich übernehme hier das Urteil von Paul Klopsch, *Einführung
 in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darm-
 stadt 1980, S. 59, Fußnote 80 - ein Werk, das zu der hier
 behandelten Materie sehr viel Material enthält (s. im Re-
 gister unter "Stil", "Stilarten" etc.).
- (36) *Praeexercitamenta Prisciani grammatici ex Hermogene versa*
 (Ed. C. Halm, *Rhetores Latini minores*, Lipsiae 1863, p. 551),
 zitiert nach: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen
 Rhetorik*, München 1973, Bd. I, § 1131.
- (37) Quadlbauer, S. 28

- (38) Die Variationen bei den die drei Stile bezeichnenden Adjektiva, die Quadlbauer die Zuordnung entweder zur (von Donat und Servius ausgehenden) Vergiltradition oder zur horazisch-pseudociceronischen Tradition ermöglichen (Die ciceronisch-augustinische Tradition hat *genus dicendi* als Terminus, nicht *stilus!*), können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden.
- (39) Die Begriffe "elocutionell" und "materiell" nach Quadlbauer.
- (40) Quadlbauer läßt diesen Wandel mit den *Scholia Vindobonensia* (s. Fußnote 25) einsetzen.
- (41) Quadlbauer, S. 58/59
- (42) Quadlbauer, S. 60. Auf die materielle Interpretation weist auch die Fortsetzung des Zitats: "... ubi iuxta materiae qualitate auctor stili sui temperat ordinem" (ebd.). - Der Verbindung von *modus* und *stilus* begegnen wir bei Conrad von Hirsau auch an anderer Stelle:
triplici ergo modo scribendi, id est humili,
mediocri et grandiloquo stilo, tria edidit
volumina, Bucolica videlicet, Georgica et
Eneidem (Quadlbauer, S. 59).
- (43) Die Lücke im 12. Jahrhundert besteht nur bei den *stilus*-Belegen für die Dreistiltheorie (nimmt man die auf die dramatischen Gattungen bezogene Definition des Uguccione da Pisa aus); *stilus* selbst kommt vor, so z.B. bei Matthäus von Vendôme (Quadlbauer bemerkt hierzu auf S. 78: "Stylus ist hier Stil im allgemeinen Sinn, nicht eine der drei Stilarten.").
- (44) "stylus materiae": Galfrid von Vinsauf, Doc. II,3,157 (nach Quadlbauer, S. 99).
- (45) Quadlbauer, S. 90
- (46) Vergilio servit triplex stylus et tria thema
praebeant: bos et ager, historialis apex (Quadlbauer, S.125)
- (47) Mit einem Wortspiel, das die konkrete Bedeutung von *stilus* mit der übertragenen/generellen konfrontiert, stellt der Autor seine Kenntnis der Dreistiltheorie unter Beweis: "De triplici stilo, grandiloquo scilicet, humili et mediocri agere meum stilum excedit" (Quadlbauer, S. 126).
- (48) Der Autor liefert zwar keine vollständige Definition der drei Stile, aber die Ausdrücke "ab humili stilo" (Quadlbauer, S. 126) und "ab alto stilo" (Quadlbauer, S. 127) beweisen seine Kenntnis der Theorie von unterschiedlichen Stilebenen. Die Kenntnis eines Gattungsstiles beweist der Ausdruck "in epistolari stilo" (S. 128 von: Ludwig Rockinger (Ed.), *Briefsteller und formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, Bd. I, München 1863).
- (49) Quadlbauer, S. 132
- (50) Quadlbauer, S. 139
- (51) So etwa *gravitas* - *levitas* bei Galfrid von Vinsauf (Quadlbauer, S. 105ff).
- (52) Zitiert nach: Ludwig Rockinger (s. Fußnote 48), S. 434.

- (53) ebd. S. 435. - Besondere Beachtung schenkt dieser neuen Zweistiltheorie Ulrich Mölk in seiner Rezension von Quadlbauers Studie (*Romanistisches Jahrbuch*, XIV, 1963, S. 189 - 192).
- (54) Ich zitiere nach Giovanni Mari (Ed.), "Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica", in: *Romanische Forschungen*, 13, 1902, S. 883-965; bildliche Darstellung der *rota Vergilii* auf S. 900.
- (55) Der Versuch, die drei Personengruppen der *rota Vergilii* (*miles, pastor, agricola*) mit der mittelalterlichen Ständeordnung (*curiales, civiles, rurales*) zu parallelisieren, geht nicht bruchlos vor sich; vgl. hierzu: A.T. Laugesen, "La Roue de Virgile. Une page de la théorie littéraire du Moyen Age", in: *Classica et Mediaevalia*, 23, (Kopenhagen) 1962, S. 248-273.
- (56) Mari (s. Fußnote 54), S. 921
- (57) ebd. S. 928. - Näheres zu diesen vier "modernen" Stilen bei Paul Klopsch (s. Fußnote 35*), S. 158. - In der *Sächsischen summa prosarum dictaminis* findet sich ein Kapitel "De stilo romano" (Ludwig Rockinger (s. Fußnote 48), S. 213).
- (58) S. 102 der Ausgabe von G. Goetz, Leipzig 1894, Bd. V
- (59) Quadlbauer, S. 62
- (60) Quadlbauer, S. 86
- (61) Mari (s. Fußnote 54), S. 918; ähnlich auf S. 940: "Huius tragedie proprietates sunt: gravi stilo describitur..."
- (62) ebd. S. 916
- (63) Vgl. die Ausführungen zu Dante! - Johannes Januensis in diesem Zusammenhang anzuführen, ist überflüssig, wenn der bei David E. R. George (*Deutsche Tragödien-theorien vom Mittelalter bis zu Lessing*, München 1972, S. 29) zitierte Text des *Catholicon* verlässlich ist: es erscheint sowohl die Definition des Placidus als auch die des Uguccione - wodurch sie sich neutralisieren.

Vom Latein zum Volgare: Die italienische Renaissance

Die Übernahme der übertragenen Bedeutung des lat. *stilus* in eine der romanischen Volkssprachen ging in größerem Umfang zuerst in Italien vor sich: Alle drei großen Trecentisti gebrauchen den Stilbegriff sowohl in ihren lateinischen als auch in ihren italienischen Werken. (1) Auch in den beiden folgenden Jahrhunderten bleibt Italien in der Reflexion über Stil führend; allerdings machte die Emanzipierung des Italienischen gegenüber dem Latein in den theoretischen Schriften des Quattro- und Cinquecento so langsame Fortschritte, daß eine adäquate Darstellung der Stillehre jener Zeit die lateinisch verfaßten Werke nicht ausklammern darf: es seien deshalb im folgenden lateinisch und italienisch geschriebene Werke unterschiedslos nebeneinander behandelt.

Dante

Noch ganz dem mittelalterlichen *stylus-materiae*-Denken verhaftet sind zwei Aussagen des (italienisch geschriebenen) *Convivio*. In der *canzone terza* hatte Dante von "lo mio soave stile" (2) gesprochen, was er im Selbstkommentar folgendermaßen erläutert:

... 'lo mio stilo', cioè modo, 'soave' che
d'Amore parlando hoe tenuto... (3)

Kam das *soave* der Liebeslyrik zu, so ist philosophischen Gegenständen ein "più alto stilo" (4) angemessen.

Eine entscheidende Innovation der mittelalterlichen Dreistillehre gelingt Dante in der (lateinisch abgefaßten) Schrift *De vulgari eloquentia*, wo er das alte Schema auf der Basis des Gattungssystems (5) neu erstellt:

Per tragediam superiorem stilum inducimus; per comediam inferiorem; per elegiam stilum intelligentius miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc adsumendum est vulgare illustre, et per consequens canticum oportet ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile nos oportet sumere. (6)

Da das "vierte Buch" nie zur Ausführung gelangte, blieb die Aussage zu den *comice canenda* zu vage, um nicht widersprüchlichen Auslegungen Raum zu geben: wir werden noch darauf zu sprechen kommen. - Wie diese neue, gattungsmäßige Stilkonzeption mit dem elocutionellen und dem materiellen Stilbegriff verbunden wird, läßt sich aus den nachfolgenden Bemerkungen zum *stilus tragicus* ersehen:

Sed obmittamus alios, et nunc, ut conveniens est, de stilo tragico pertractemus. Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. Quando, si bene recolimus, summa summis esse digna iam fuit probatum et iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet, Salus, Amor et Virtus, et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant. (7)

Die Gültigkeit seiner gattungsmäßigen Interpretation will Dante wohl nicht nur auf Dichtungen der Volkssprache beschränkt sehen, denn er läßt in der *Divina Commedia* Vergil von seiner *Aeneis* als "l'alta mia tragedia" (8) sprechen. Welche Bedeutung das Werk Vergils für Dantes eigenes Schaffen hatte, bringen die Worte zum Ausdruck, die er im 1. Gesang des *Inferno* an den verehrten Meister richtet:

Tu se' lo mio maestro e' l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore. (9)

Die meisten der modernen Kommentatoren sind sich darüber einig, daß *lo bello stilo* die lyrische Produktion Dantes bis 1300 meine und mit dem *stilus tragicus* aus *De vulgari eloquentia* gleichzusetzen sei. Sie übersehen dabei geflissentlich das Urteil des berufensten ihrer älteren Kollegen: Boccaccio, der *lo bello stilo* ohne Umschweife auf die *Divina Commedia* (besingt sie denn nicht *Salus, Amor et Virtus*?) selbst bezieht, dabei aber das "m'ha fatto" ziemlich gewaltsam in ein "fará" umändern muß (10). Setzt man die Richtigkeit der Meinung der modernen Kommentatoren voraus, dann wird der Ausdruck *lo bello stilo* fast zum Synonym der bekanntesten Stilstelle der *Divina Commedia*:

"O frate, issa vegg'io" diss'elli "il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch' i' odo.

Io veggio ben come le vostre penne (11)
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a riguardare oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo." (12)

Im Gegensatz zum *bello stilo* des *Inferno* bot der mit *dolce stil novo* benannte Sachverhalt keine Verständnisschwierigkeiten, so daß dieser Ausdruck als fester Terminus in die italienische Literaturgeschichte eingehen konnte. (13) (14)

Dadurch, daß Dante seinem Hauptwerk den Titel *Comedia* (15) verlieh, ordnete er es auch einem bestimmten Stil gemäß der allgemein bekannten Dreistiltheorie zu - dieser Sachverhalt stand bei allen älteren Kommentatoren der *Divina Commedia* außer Zweifel. Schwierigkeiten traten allerdings dann auf, wenn es diesen Stil genauer zu bestimmen galt. Dantes Schriften boten hierbei nur wenig Hilfe: wie wir schon sahen, nahmen die Ausführungen in *De vulgari eloquentia* zu den *comice canenda* eine zwischen dem *mediocre* und dem *humile vulgare* schwankende Einordnung vor. (16) Die Aussage des Briefes an Cangrande, gleichzeitig Selbstausslegung und erster Kommentar zur *Divina Commedia*, ist nur scheinbar eindeutig:

[...] ad modum loquendi, remissus est modus et
humilis, quia locutio vulgaris in qua et mulier-
cule comunicant. (17) -

denn sowohl die Begründung als auch das vorausgehende Horazitat: "Interdum tamen et vocem comedia tollit" (18) stellen starke Relativierungen dar. So ist es nicht verwunderlich, daß sich aufgrund der variierenden Zuordnungen durch Dante selbst und einer ebenfalls nicht eindeutigen Tradition (19) bei den Kommentaren verschiedene Gruppierungen ergeben: die einen Kommentatoren entscheiden sich für den niederen Stil, die anderen für den mittleren; wieder andere können bzw. wollen die Dreistillehre nicht applizieren.

In seinem *Commentarium super Dantis ipsius genitoris comoediam* sucht Pietro di Dante die Titelgebung seines Vaters zu verteidigen; dabei weist er darauf hin, daß in der Komödie
poeta in comoedia debet loqui remisse et non alte (20),
im Gegensatz zur Tragödie:

Tragoedia vero est alius poeticus stylus et cantus,
et oppositus comoediae [...]. Et loquitur elate et
clamose [...]. (21)

Außerdem habe sich Dante bei der Benennung auch den Forderungen des *stylus materiae* gebeugt:

[...] quod ejus [i.e. comoediae] stylus erat in materia incipiente a tristi recitatione et finiente in laetam (22)

Die Zuordnung der *Divina Commedia* zum niederen Stil nimmt auch Boccaccio in seinem *Trattatello in laude di Dante* vor; nachdem er gegen Ende der Schrift den Traum von Dantes Mutter referiert hat, deutet er den Gang des Pfaus so:

L'andar quieto significa l'umiltà dello stilo, il quale nelle comedie di necessità si richiede, come color sanno che intendono che vuole dire 'comedia'. (23)

Es sei aber jetzt schon angemerkt, daß Boccaccio diese Einstufung nur in seiner Dante-Vita vertritt; im *Comento* wird er sich hierzu anders äußern (24). - Eine wörtliche Übersetzung der eben zitierten Traum-Deutung Boccaccios glaubt man vor sich zu haben, wenn man in der *Introductio* zum Kommentar des Benvenuto Rambaldi da Imola liest:

Unde et incessus mollis significat humilitatem styli, quae necessario exigitur in Comoediis, ut statim dicetur. (25)

Bevor Benvenuto eine ausführliche Definition dessen gibt, was er unter *comoedia*, *tragoedia* und *satyra* versteht, unterstreicht er mit großer Deutlichkeit, daß für ihn diese Namen ausschließlich Stilbezeichnungen darstellen:

Nec dicas, ut aliqui dixerunt, quod materia libri sit Comoedia; nam Comoedia est stylus, non materia. Unde sicut inconvenienter dicitur, materia Virgilii est tragoedia, Horatii Satyra, et Ovidii Comoedia, ita est in proposito. (26)

Die Reihenfolge dieser drei Stile legt der Kommentator so fest:

Deinde tangitur in titulo stylus poeticus. Ad quod notandum est quod est triplex stylus scilicet, tragoedia, satyra, et comoedia. Tragoedia est stylus altus et superbus [...]. Satyra est stylus medius et temperatus [...]. Comoedia est stylus bassus et humilis [...]. (27)

In jeder Hinsicht bemerkenswert ist die Feststellung, daß sich in der *Divina Commedia* eigentlich alle drei Stile fänden (28); trotzdem respektiert Benvenuto da Imola Dantes Titelwahl, wobei er davon überzeugt ist, das sich der Name *Comedia* dem niederen Stil verdankt: " [...] vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari [...]" (29).

Lapidar heißt es dagegen bei Francesco da Buti:

Comedia s'interpreta canto di villani, e tratta
delle persone mezzane, et in mezzano stilo si dee
comporre... (30)

Diese veränderte Einstufung der Komödie berührt jedoch nicht die
traditionelle Stilhöhe der Tragödie:

Tragedia è poema più nobile che tutti li altri:
però che in alto stilo, e tratta della più alta
materia che si possa trattare. (31)

Bei der Behandlung von Inf. I, 87 legt Francesco da Buti die
Dreistillehre ausführlich dar und schließt eine Unterscheidung
an, die in der Folge an Bedeutung wesentlich zunehmen sollte:

ogni stilo o è poetico o è istoriografo (32)

Der Unterschied zwischen beiden Kategorien besteht darin

che lo storiografo dice la verità nuda /.../ ma
il poetico sotto figure e fizioni comprende la
verità (33)

Bedenkt man, wie beliebt damals die allegorische Auslegung
(nicht nur) der *Divina Commedia* war, überrascht die Gleichset-
zung des *bello stilo* mit dem *stilo poetico* kaum (34). - Obwohl
der Kommentar des *Anonimo Fiorentino* nicht drei, sondern vier
Stilebenen aufzählt, wird die Komödie auch hier dem mittleren
Stil zugeschlagen (eine fast wörtliche Entsprechung bietet die
sog. 3. Redaktion des *Ottimo Commento* - 35 -):

Et quattro sono li stili del poetico parlare, ciò
sono, Commedia, Tragedia, Satira, et Elegia.
Commedia è quello stile poetico per lo quale si
scrivono i fatti delle private persone et basse
con stilo mezzano... (36)

Dabei wird - wie aus einer anderen Stelle hervorgeht - unter
Stil wenig mehr verstanden als die sprachliche Spiegelung der
sozialen Hierarchie (ein alter Gedanke!):

Stilo, secondo la regola est *modus loquendi*
secundum merita personarum, lo stilo è il modo
di parlare secondo i meriti delle persone. (37)

Zwei Kommentatoren schreiben vermutlich mehr in Unkenntnis
als in bewußter Mißachtung der Lehre von den zu differenzieren-
den Stilhöhen: Jacopo di Dante definiert ganz vage

il secondo [stile è chiamato] comedia, sotto il
quale generalmente e universalmente si tratta di
tutte le cose (38)

und der auf anderen Gebieten vorzüglich informierte (39) Jacopo della Lana führt aus:

Comedia è uno stile che tratta comunemente di cose basse, mezzane e alte... (40)

Bewußte Ablehnung der Stildoktrin praktiziert Boccaccio in seinem *Comento alla Divina Commedia*, nachdem er sich der Autorität dieser Doktrin in seinem *Trattatello* (siehe oben!) gebeugt hatte. So betont er, daß der Gegenstand der *Divina Commedia* eben nicht die niedrige *materia* der Komödie sei und fährt, dem Stilbegriff eine stark wertende Nuance verleihend, fort:

Oltre a questo, lo stilo comico è umile e rimesso, accioché alla materia sia conforme; quello che della presente opera dir non si può; perciocché, quantunque in volgare scritto sia, nel quale pare che comunichino le femminette, egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime; delle quali cose nulla sente il volgar delle femmine. (41)

Mit diesen Worten stellt Boccaccio seine Kenntnis von Dantes Brief an Cangrande unter Beweis; gleichzeitig weist er aber Dantes Theorie im Namen seiner Praxis zurück, gleichsam das Werk vor seinem Autor in Schutz nehmend. Mit dieser Tendenz steht Boccaccio keineswegs allein: bei Fra' Guido da Pisa heißt es über Dante wie selbstverständlich:

poeta egregius, qui hanc comediam, quam pre manibus nunc habemus, multo labore et sudore ad utilitatem omnium viventium sublimi stilo composuit. (42)

Die Diskussion um die Stilhöhenangabe durch den Titel der *Divina Commedia* beherrscht vorwiegend die Kommentare des Trecento; in den Kommentaren der zwei nachfolgenden Jahrhunderte tritt sie stark zurück. Kommentatoren wie Cristoforo Landino (43) oder Alessandro Vellutello (44) benutzen zwar das Wort *stile*, jedoch in anderen, unspezifischen Zusammenhängen..

Petrarca

Petrarcas Verhältnis zu Dante war nicht gerade unkompliziert: das ist das Einzige, was sich mit Sicherheit aus Petrarcas Brief an Boccaccio (fam. XXI, 15) ablesen läßt. Einerseits fließt ihm in seiner langen, gewundenen Stellungnahme zu Dante dessen Name kein einziges Mal aus der Feder, andererseits lobt er - neben einem leichten Tadel von Dantes Latein (45) - gleich zweimal des Dichters *ingenium et stilus* (46) - eine Formel, die in Petrarcas lateinischen und italienischen Werken häufig anzutreffen ist. Daß darüberhinaus in diesem Brief, der eine Palette nahezu aller Bedeutungen des lateinischen *stilus* bietet (47), dieses Wort so oft vorkommt, zeigt beispielhaft, welchen Stellenwert das Stilproblem bei Petrarca besitzt.

Im Einleitungsbrief zu seinen *Epistolae familiares* wünscht Petrarca dem Adressaten, daß "delectaberis stilo" (48); seine besondere Sorge gilt der fehlenden Stileinheit seiner Sammlung:

┌...┐ in quibus non idem stilus, non una
scribentis intentio ┌...┐ (49),

was sich jedoch mit der Verschiedenheit der Adressaten und jeweiligen Interessen entschuldigen läßt:

┌...┐ sic idem animus non uno semper nutriendus
stilo est ┌...┐ (50).

So schreibt er z.B. seinem (im Kloster lebenden) Bruder:

Hec tibi, germane unice, non meo sed peregrino
stilo ac prope monastico dictavi ┌...┐ (51)

und gesteht später seine Vermischung von weltlichem und geistlichem Stil (52). - Bei aller Abweichung fühlt sich Petrarca doch dem Stilideal der *unitas* verpflichtet; ebenso bekennt er sich auch zur *claritas*:

Noli igitur stilum reprobare ingenio pervium,
memorie habilem ignorantieque terribilem (53) -

dies jedoch wiederum in einer unorthodoxen Weise:

Clarum fieri stilo imperas; parere quidem in
omnibus est animus; unum inter nos non plane
convenit, quod tu humo proximum clarum vocas,
ego quo altiore eo clariorem extimo, suis
modo se nubibus non involvat. (54)

Hiermit distanziert sich Petrarca nicht nur von der Auffassung seines Briefpartners, sondern von der *communis opinio* überhaupt,

daß der niedere Stil sich dem Verständnis am leichtesten erschlüsse. Der angestrebte höhere (also einfachere!) Stil kann jedoch nur unter größerem Zeitaufwand erreicht werden, was Petrarca implizit zugibt, wenn er schreibt, daß infolge Zeitmangels

... breviores deinceps epystolas et submissiorem
stilum et leniores decet esse sententias... (55).

Diese Art von Aussagen muß aber *cum grano salis* verstanden werden, denn Petrarca ist von der Qualität seines Stiles überzeugt, auch wenn er immer wieder bescheiden versichert:

Nulla hic equidem magna vis dicendi; quippe que
nec michi adest, et quam, si plane afforet,
stilus iste non recipit... (56)

So im Einleitungsbrief der *Epistolae familiares*; so auch im ersten Brief der *Epistolae metricae* ("stilus humilis" - 57 -) und in den *Epistolae seniles* ("occupati atque humilis stili" - 58 -). Wie topisch solche Stellen aufzufassen sind, zeigen so recht erst andere Stellen, an denen sich Petrarca unverhüllt äußert, etwa in dem Brief *Ad Johannem Olmutiensem, cancellarium Cesaris, familiariter*, in dem er des Adressaten

novus enim in primis ac nobis insolitus stilus (59)

als zu schwülstig ablehnt und selbstbewußt fortfährt:

Ego stilum non mutabo, quo et docti olim omnes
et nos diu invicem usi sumus, modernorumque
blanditias ac meras ineptias execrabor, inque
hoc ipso verecunde tecum ac familiariter
gloriabor, quod stilum illum patrum, hac in
parte femineum et enervem, unus ego, seu pri-
mus saltem per Italiam videor immutasse et ad
virilem ac solidum redegissem. (60)

Hebt Petrarca hier die Vorbildfunktion der Antike hervor, so steckt er andernorts in beispielhafter Weise die äußersten Grenzen dessen ab, was im Zeitalter der Imitatio an Originalität des Autorenstils möglich war (61). So steht in dem bekannten Brief über das Bienengleichnis zu lesen:

Rursus nec huius stilum aut illius, sed unum
nostrum conflatum ex pluribus habeamus; felicius
quidem, non apium more passim sparsa colligere,
sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo,
quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso
sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis
ac verus et sermo esset ornatus. (62)

In einem anderen Brief, der das Bienengleichnis wieder aufnimmt, vertieft Petrarca den Gedanken, daß *stilus* der adäquate Ausdruck von *ingenium* sein müsse - und sei es um den Preis eines weniger eleganten Stils:

Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare,
fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato
auctore vel mutatione insigni, ut imitatione
apium e multis et variis unum fiat. Alioquin
multo malim meus michi stilus sit, incultus licet
atque horridus, sed in morem toge habilis, ad
mensuram ingenii mei factus, quam alienus,
cultior ambitioso ornatu sed a maiore ingenio
profectus atque undique defluens animi humilis
non conveniens stature. Omnis vestis histrionem
decet, sed non omnis scribentem stilus; suus cui-
que formandus servandusque est, ne vel difformiter
alienis induti vel concursu plumas suas repetentium
volucrum spoliati, cum cornicula rideamur. (63)

Petrarcas eben zitierte Äußerungen zur Originalität des Autorenstils trugen sicherlich dazu bei, daß er die Dreistillehre in ihrer traditionellen Form nicht akzeptieren konnte; entscheidender dürfte allerdings gewesen sein, daß er die Bezeichnungen *hoch*, *mittel* und *niedrig* nicht als neutrale Stilhöhenangaben, sondern als Wertungen begriff:

Tres equidem stilos auctore Tullio scimus, quos
ipse figurat vocat: grandiloquum, quem
grave appellat; moderatum, quem
mediocre vocat; atque humilem, quem
extenuatum dicit. Horum primus nostra
etate pene nullorum est; proximus paucorum;
ultimus multorum... (64)

Die Aussage, daß *stilus humilis* den (unkundigen) Vielen zudiktiert wird, macht einmal mehr deutlich, wie floskelhaft Petrarca den entsprechenden Bescheidenheitstopos empfindet (65); die Aussage, daß ein höherer Stil nur (gelehrten) Wenigen zukommt, erweist Stil hier als Wertbegriff einer kleinen, an Cicero orientierten Geisteselite. Wie sich für Petrarca Originalitäts- und Wertstilbegriff zusammenschließen, macht ein im nämlichen Brief (*De successibus suis in romana curia*) berichtetes persönliches Erlebnis sinnfällig: Petrarca sollte dort "humiliare ingenium [...] et inclinare stilum" (66) - er, der von Natur aus einen "altior stilus" (67) hat (Petrarca verleiht sich somit in schöner Selbstverständlichkeit auch ein *altius ingenium*!); er sollte

sich auf ein Niveau erniedrigen, "quem ipsi stilum nominant, non est stilus" (68)! Ebensowenig, wie es des Dichters Selbstwertgefühl gestattete, seinen *stilus* der von der Kurie geforderten *humilitas* zu unterwerfen, beugte sich Petrarca der *humilitas*-Forderung der nach dem Stoff einteilenden Dreistiltheorie: In einem Brief an Boccaccio, einer "obiectorum stilo criminum purgatio" (69), führt er eine Kritik an der Stilhöhe seines *Bucolicum carmen* an:

Altior in Bucolicis, ut aiunt, stilus est meus
quam pastorii carminis poscat humilitas (70)

Um zu zeigen, daß er diesen Regelverstoß nicht aus Unkenntnis begangen hat, fährt Petrarca fort:

Huius reum fieri me facile patiar, non ignarus
tamen tres poetis atque oratoribus stilos esse,
nec culpa vacare si unus in locum alterius transferatur. (71)

Die drei Stilnamen stellt Petrarca im Sinne seiner Argumentation als nur relative Größen dar:

Ceterum comparative magis quam simpliciter altum
aliquid imumque vel medium dici solet, et parvi
colles in plano eminent, et magni montes maioribus cincti latent. (72)

Stünde erst das (noch unvollendete) Epos *Africa* neben dem (schon vollendeten) *Bucolicum carmen*, dann würde es des letzteren Stil als "humile satis ostenderet ac depressum" (73). Dieser offensichtlich an der *rota Virgilii* orientierte Vergleich läßt Petrarcas geheimen Wunsch erraten, seine Werke möchten als die eines neuen Vergil neue Maßstäbe setzen. Stolz erwidert er abschließend seinen Kritikern:

Stilum ego ultro absolvam, cuius unicum vitium
altitudo est, et, si oporteat, huic non invitus
infamie succumbam. (74)

Petrarcas lateinische Werke zeitigten in der Tat eine gewaltige Wirkung: wurde ihr Autor durch sie doch zum eigentlichen Begründer des sich rasch über ganz Europa verbreitenden Humanismus - allerdings nicht aufgrund des literarischen Wertes der *Africa* oder des *Bucolicum carmen*. Was Petrarca hier versagt blieb, gelang ihm aber mit seiner Volgare-Dichtung (die er im eingangs zitierten Brief über Dante so herabgesetzt hatte! -75-): Sein *Canzoniere* setzte - ebenfalls für ganz Europa - neue Maßstäbe in der Liebeslyrik. Der Inhalt der Gedichtsammlung spiegelt

sich in gewisser Weise in der Doppel-Sestine CCCXXXII (76). Der Dichter hat den Übergang von den *Rime in vita di Madonna Laura* zu den *Rime in morte di Madonna Laura* vollzogen und beschreibt ihn uns nun auch als Stilwandel. Das Kennzeichen des Liebes-Stils ist die *dolcezza*: sie überlagert "ogni agro stile" (V. 20), die Fügung "dolce stile" (V. 3) erinnert nicht von ungefähr an Dante, (77). Doch dieser "amoroso stile" (V. 13) wird durch Lauras Tod jäh verwandelt *["cangiando stile" (V. 28) -78- / "vario stile" (V. 35) / "doppia lo stile" (V. 39)]*: der "mutato stile" (V.64) der Todesklage ist ein "doloroso stile" (V. 56), ein "aspro stil" (V. 74). Da der Tod "vince ogni stile" (V. 12, -79-), erweist sich des Dichters *stile* als nicht "pietoso" (V. 49) genug, um Laura dem Tod entreißen zu können, wie es Orpheus gelang. - Ebenso wenig, wie Petrarcas Laura-Dichtung spontaner Ausdruck einer so erlebten Liebesbeziehung im Sinne einer romantischen Literaturtheorie war - Lauras poetische Wirklichkeit übertrifft die biographische bei weitem (80) -, löst Petrarca in dieser Beschreibung das Wort *stile* von seinem theoretischen Hintergrund: allein in der Verszeile "Amor alzando il mio debile stile" (V.48) treffen wir auf zwei aus der Stiltradition bekannten Sachverhalte: die Vorstellung von unterschiedlichen Stilhöhen und den Bescheidenheitstolos. Ein Blick auf andere Stilstellen des *Canzoniere* (81) lehrt, daß fast das gesamte Inventar der Stillehre präsent ist, wenn auch im Dienste der poetischen Aussage. "... alzava il mio stile" heißt es in CCLXX; der Bescheidenheitstolos begegnet immer wieder: "il mio debile stile" (LXXI), "nel mio stil frale" (CLXXXVII), "lo stile stanco e frale" (CCCLIV). Im Einleitungssonett ist vom "vario stile in ch' io piango e ragiono" (I) die Rede; in CLXXXVI von "l'un stil coll' altro misto" (82). Auch die *termini tecnici* der Dreistillehre erscheinen, seien es der "stil grave" (CCCVII) oder die "stili alti ed ornati" (CCCXII). Die Qualität des Stils drückt das Adjektiv *raro* (83) aus; das ähnlich gebrauchte "stil canuto" (CCCIV) wird Góngora als "encanecido estilo" (84) wiederaufnehmen. Die in den lateinischen Schriften häufige Formel *ingenium et stilus* übernimmt Petrarca auch in seine italienisch abgefaßten Werke: In dem die Sammlung beschließenden Gebet stehen die Worte:

Vergine, i' sacro e purgo
al tuo nome e pensieri e `ngegno e stile (85),

nachdem der Dichter schon Amor folgendermaßen angerufen hatte:

Deh porgi mano a l'affannato ingegno,
Amor, ed a lo stile stanco e frale (86).

Die Zusammenstellung der (Musen-)Invokationen, die T. Tasso im vierten Buch seiner *Discorsi del poema eroico* (87) bietet, legt die Vermutung nahe, daß Petrarca der erste war, der auch seinen *stile* (88) der höheren Macht anempfahl, was dann von Bembo, della Casa und Caro nachgeahmt wurde. - Die Abhängigkeit des *stile* von *ingenio* unterstreicht CCCXXXIX: "ché stilo oltra l'ingegno non si stende": es steht hier als Feststellung, was in fam. XXII, 2 als Postulat erscheint. - An mehreren Stellen dient die Negation der Formel dazu, das die menschliche Fassungs- und Gestaltungskraft Übersteigende zu umreißen:

che `ngegno o stil non fia mai che `l descriva (CLVII)
ch'agiunger nol po stil, né `ngegno umano (CC)

oder im *Triumphus Fame*:

Non è l'ingegno né lo stile equale
a la materia... (89)

Kaum hatte sich die Mode, in der Nachfolge Petrarcas zu dichten, allgemein durchgesetzt, wurden Stimmen gegen diesen *petrarchismo* laut. Nun ist zwar der petrarkistische Formelkanon leicht zu parodieren, doch setzt gute Satire auch gute Kenntnis des Originals voraus. Cornelio Castaldi (90) stellt diese gute Kenntnis des "Petrarchesco stile" (V. 53) dadurch unter Beweis, daß er sein *Udite imitatori del Petrarca* mit einer Anspielung auf die eben dargestellte Formel enden läßt:

Biasmo lo stil dove l'ingegno dorme (V. 133).

Den Höhepunkt in der Verachtung des petrarkistischen Stilideals markiert m. E. ein Sonett von Nicolò Franco (91), in dem auf die Zeile

Lunge Ser Petrarchisti dal bel stile (V. 3)

das Reimwort "porcile" (V. 8) folgt.

Boccaccio

Im Gegensatz zu Petrarca, der Dantes Größe nicht unumwunden zugeben vermochte, fiel Boccaccio das Lob auf seine beiden großen Vorgänger leicht: Einerseits wird er durch Schriften wie *Comento* und *Trattatello* zum ersten Danteforscher und -verehrer, andererseits erkennt er Petrarcas herausragende Bildung und vor allem seine Schreibkunst, auf die der außergewöhnliche Stilist besonderen Wert legte, zu wiederholten Malen an. *De mulieribus claris* beginnt mit einem überschwenglichen Lob auf Petrarca:

Scripsere iam dudum non nulli veterum sub compendio
de viris illustribus libros, et nostro evo - latiori
tamen volumine et accuratiori stilo - vir insignis
et poeta egregius Franciscus Petrarca, preceptor
noster, scribit: et digne. (92)

Auch in seinen Briefen hebt Boccaccio den Stil des verehrten Freundes des öfteren bewundernd hervor; einmal äußert er, daß Petrarca "florido atque succipleno stilo" (93) schreibe, ein andermal wertet er gegenüber seinem *preceptor* den eigenen Stil mit dem von Apuleius entlehnten Adjektiv *desultorius* (94) ab:

Scio me stilo desultorio nimia inepte ac exotica
blacterando narrasse... (95)

Wenngleich Boccaccios Aussagen zu Fragen der Stiltheorie (96) bei weitem nicht so zahlreich sind wie die Petrarcas, begegnet der Stilbegriff doch mehrmals bei der Erörterung wichtiger Themen, so etwa in der seit Albertino Mussato (97) topisch gewordenen *Verteidigung der Poesie*. Dem religiösen Ursprung der Poesie sei es zuzuschreiben, daß sich ihre Form "di lungi da ogni plebeio o publico stilo di parlare" (98) konstituiert habe - ein Passus, der sich in Petrarcas ep. fam. X,4 auf lateinisch findet: "procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo" (99). Ihre Form weise umso größere Berechtigung auf, da auch Teile der Heiligen Schrift "non soluto stilo" (100), sondern "sub poetico stilo, Sancto dictante Spiritu" (101) verfaßt worden seien. Darüberhinaus vertieft Boccaccio diesen Gedanken in Richtung der von Auerbach ausführlich beschriebenen Stilmischung der christlichen Literatur:

[...] nonne ipse etiam Dominus et Salvator noster
multa in parabolis locutus est, comico convenientibus stilo? (102)

Da die Verteidigung der Poesie auch in Boccaccios Werk öfter thematisiert wird, besitzen wir eine vom Autor selbst bewerkstelligte Übersetzung dieser Stelle ins Italienische:

... parabole, le quali son conformi in parte
allo stilo comico. (103)

Einen festen Platz hat das Wort *stile* auch in den programmatischen Aussagen der Prologe. Dabei kann es gelegentlich - um ein entsprechendes Adjektiv erweitert - den Inhalt des folgenden Werkes umschreiben, so z.B. im *Proemio* zum *Filostrato*:

... e susseguentemente in leggier rima e nel mio
fiorentino idioma, con stilo assai pietoso (104),
li suoi e li miei dolori parimente composui... (105),

oder im *Prologo* zur *Elegia di Madonna Fiammetta*:

... e quindi a' casi infelici, onde io con ragione
piango, con lagrimevole stilo seguirò come io posso. (106)

Zumeist kommt es aber in Verbindung mit dem Bescheidenheitstopos vor, so etwa zu Beginn des ersten Buches von *De casibus virorum illustrium*:

Nec me terruit maiorum nostrorum in hos ingentia
vidisse volumina, et illa novisse stili suavitate
et pondere sententiarum meis literulis preponenda
plurimum, cum... (107),

am Anfang des *Trattatello in laude di Dante*:

E scriverò in istilo assai umile e leggiero, però
che più alto nol mi presta lo 'ngegno (108), e nel
nostro fiorentino idioma, acciò che da quello che
egli [= Dante] usò nella maggior parte delle sue
opere non discordi... (109)

und in der Einführung zum 4. Tag des *Decameron*:

... le quali [novellette], non solamente in fioren-
tin volgare e in prosa scritte per me sono e senza
titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso,
quanto il più si possono. (110)

Bei der Zuordnung des letzten Beispiels in den Bereich des Bescheidenheitstopos könnte man insofern zögern, als die Möglichkeit einer Stilhöhenangabe nicht ganz auszuschließen ist. Interessanterweise wurden auch beide Lesemöglichkeiten historisch realisiert, wobei ich das jeweilige Textverständnis für durchaus bezeichnend für die beiden Leser halte. Der nachschaffende Künstler, Bandello, liest die Stelle als Bescheidenheitsformel und schreibt in der Absicht, Boccaccio zu überbieten: "... io non ho stile..." (111). Nur wenige Jahre später liest der *pedante* (112)

Bonciani die Stelle als objektive Aussage zur Stilhöhe und ver-
fügt in seiner *Lezione sopra il comporre delle novelle*:

Tuttavia e' si può dir questo così in generale,
che alle nostre novelle si confaccia quello stile
che $\lambda\sigma\chi\upsilon\delta\varsigma$ fu da' Greci appellato, noi per avven-
tura umile e minuto addomanderemmo, perché essendo
le novelle in prosa, come detto s'è, e contenendo
azioni fatte da persone ordinarie che abbiano del
ridicolo, chiara cosa è che elle non potranno
usare acconciamente quella grandezza del favellare
che la tragedia e l'epopeia userebbono. E però
ben dice Messer Giovanni Boccacci sé avere le sue
novelle scritto in istile umilissimo e rimesso
quanto il più si può. (113) (114)

Quattro- und Cinquecento

Verglichen mit der immensen Produktion an poetologischem Schrift-
tum des Cinquecento (115) nimmt sich das Quattrocento auf diesem
Gebiet ärmlich aus; der Fülle von systematischen Poetiken und
Traktaten zu Einzelfragen der Poetik und Rhetorik hat es quan-
titativ nur wenig entgegenzusetzen. Um die Proportionen zu wahren,
soll hier nicht jeder vereinzelte Stilbeleg in der Quattro-
cento-Literatur (116) breit dargestellt werden; stattdessen seien
exemplarisch zwei Bereiche vorgestellt, in denen *stile* häufiger
verwendet wird: die Stilkritik an den *tre corone* und die Va-
riationen des Bescheidenheitstopos.

Primas certe, quod ad stylum spectat, denegaturum
tibi neminem puto, ita est Dantes nonnunquam
horridus, asper et strigosus, ut multum rudis et
impolitus. (117)

Dieser Vorwurf könnte eine der zur Zeit des Humanismus zahlrei-
chen Kritiken an Dante sein; doch dazu paßt wenig, was im fol-
genden über Petrarca gesagt wird:

... quotiens aliquid tale aggreditur acutum, impli-
citur, vel nodosum, tam stylo cadere quam sensu
surgit. (118)

Wenn im weiteren Verlauf des zitierten Briefes der Stil des
Adressaten, welcher kein Geringerer als Lorenzo il Magnifico ist,
so gelobt wird:

Sed quid dicam de paraphraseos tuae suavissimo
stylo? (119),

dann wird deutlich, daß der Verfasser des Briefes, Giovanni Pico della Mirandola, Dante und Petrarca auf dem Hintergrund des Herrscherlobes beurteilt hat. - Ob sich Lorenzo über das Lob gefreut hat, kann man nur vermuten; wie er selbst über die drei großen Trecentisti dachte, steht in dem von G. Pico della Mirandola gelobten *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*:

Chi negherà nel Petrarca trovarsi uno stile grave,
lepidò e dolce, e queste cose amòse con tanta
gravità e venustà trattate, quanta senza dubbio
non si truova in Ovidio, Tibullo, Catullo e Propertio
o alcun altro latino? (120)

Überrascht bei diesem Urteil die Verschiedenartigkeit der Stilqualifikationen, so stellt Lorenzo seinen unorthodoxen Umgang mit den herkömmlichen Kategorien vollends unter Beweis, wenn er die anderen beiden Dichterfürsten wegen ihrer Stilmischung schätzt:

Perché chi legge la *Commedia* di Dante [...] troverrà ancora molto attamente nello scrivere suo quelle tre generazioni di stili che sono dagli oratori laudate, cioè umile, mediocre e alto... (121)

E, considerando l'opera sua del *Decameron*, per la diversità della materia ora grave, ora mediocre e ora bassa... (122)

Einen "normalen" Bescheidenheitstopos bietet der Autor des *Paradiso degli Alberti* mit dem Hinweis auf "il mio non isquisito istile" (123). Liest man bei Jacopo Sannazaro "Ch' io tornar possa al mio rustico stile" (124), könnte man an eine Beeinflussung des Stils durch die behandelte Materie glauben. Daß dem nicht so ist, erweist zum einen der ähnliche Ausdruck von Masuccio Salernitano "l mio rusticano stile" (125) in einem anderen Kontext; zum anderen handelt es sich, wie E. R. Curtius (126) festgestellt hat, bei der Beteuerung der *rusticitas*, der ungebildeten, rohen Sprache, um eines der ältesten Beispiele der "affektierten Bescheidenheit". - Gleichsam das Gegenteil des Bescheidenheitstopos trafen wir bei Giovanni Pico della Mirandola an; in einem Brief an Ermolao Barbaro liefert er einen nahezu kompletten Katalog des topischen Stillobes:

Ipse enim, ut taceam cetera, stylus tuus, cui tu adeo parum faves, mirum quantum me afficit, quantum me delectat, ita est doctus, gravis, compositus, eruditus, excussus, ingeniosus. (127)

Selten wurde ein so vollständiges Inventar angewendet; Guarinus Veronensis beließ es in seinem Lob des (jungen!) Adressaten bei der Trias "gravis, dulcis, compositus stilus" (128).

Die dichtungstheoretische Reflexion des Cinquecento erkennt drei große Autoritäten an: Plato, Aristoteles und Horaz (129). Die jeweilige "Schule" behandelt die Stillehre aber durchaus unterschiedlich: In den platonisch inspirierten Schriften ist von Stil nur sehr selten die Rede; andere Themen wie Furorlehre oder Stellung des Dichters in der Gesellschaft stehen hier im Vordergrund. Die aristotelischen Poetiken und Kommentare erwähnen des öfteren unseren Begriff, doch stellt man in Rechnung, daß sie über den unbestreitbar größten Anteil am gesamten Schrifttum des Jahrhunderts verfügen, erscheint die Stillehre in einer eher marginalen Position. So kommt *stile* in Castelvetro's monumentalem Werk nur ein einziges Mal vor (130), in Robortello's *Explicationes* überhaupt nicht (131). Mögliche Gründe hierfür sind, daß kein Terminus der griechischen *Poetik* mit dem lateinischen *stilus* übersetzt wurde, und daß die aristotelische *Poetik* - in ihrer Thematik ohnehin recht begrenzt - doch wenig mit der formalen Seite des Kunstwerkes befaßt war. In den von Horaz abhängigen Schriften ist Stil ein zentraler Begriff: im Gegensatz zur *Poetik* werden in der breit angelegten *Ars poetica* viele formale Fragen abgehandelt, und obwohl Horaz *stilus* nicht verwendet hat, verbindet sich gerade mit diesem Autor, der zudem auf eine auch im Mittelalter nicht unterbrochene Tradierung zurückblicken kann, das zumeist von Cicero und Quintilian stammende rhetorische Wissen. Diese generelle Zusammengehörigkeitsregel kennt jedoch auch Ausnahmen: gleich drei Horaz-Kommentare kommen ohne *stilus* aus: Grifoli, Maggi und Aldo Manuzio (132). Da außerdem die Zugehörigkeit zum Lager des Horaz oder Aristoteles nicht in jedem Fall eindeutig zu entscheiden ist - zumal in einer so relativ festgefügtten Disziplin wie der Stillehre -, seien im folgenden die großen Themen der Stiltheorie ohne Rücksicht auf ihre Provenienz vorgestellt. Daß bei diesem Überblick die Gattungsstile den größten Raum einnehmen werden, ist zweifellos eine Folge des aristotelischen Anstoßes.

Die Dreistillehre - soweit sie mit dem Wort *stile* arbeitet - wird in der Cinquecento-Literatur als allgemein bekannt vorausgesetzt und deshalb nur gelegentlich in Definitionen (etwa bei Correa oder Beni -133-) erläutert. So muß sich auch Bembo im 2. Buch seiner *Prose della volgar lingua* nicht lange damit aufhalten (134) und kann gleich zu seinen Forderungen an einen guten Stil kommen, deren erste und wichtigste die Forderung nach Stilreinheit (in der Sprache) ist:

Tuttafiata generalissima e universale regola è in ciascuna di queste maniere e stili, le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci scegliere e recare alle nostre composizioni, che si possa. (135)

Bembos zweite Hauptforderung, die nach dem *decoro* des Stils, sei stellvertretend für viele Formulierungen (136) dieses Axioms der Stillehre zitiert:

Con ciò sia cosa che da servare è il decoro degli stili, o convenevolezza che più ci piaccia di notare questa virtù... (137)

Von größerem Interesse als die zur Genüge dargestellte Dreistillehre sind natürlich die Abweichungen von dieser Norm:

Da läßt Sperone Speroni in seinem *Dialogo della retorica* den Gesprächsteilnehmer Broccardo ein hymnisches Lob auf den mittleren Stil singen, nachdem die drei Stile (*grave, mediocre, basso e minuto*) durch eine Verbindung mit den *tre cause* (*giudiciale, dimostrativa, deliberativa*), den drei Zielen des Redners (*muovere, dilettae, insegnare*) und drei Abteilungen der Rhetorik (*invenzione, elocuzione, disposizione*) zu viel mehr als bloßen Einteilungskriterien geworden sind:

... e degli stili del dire il più perfetto e più virtuoso è il mediocre, il quale non è avaro né prodigo ma liberale, non superbo né abietto ma altero, non audace né pusillanimo ma valoroso, non lascivio né stupido ma temperato... (138)

Ein anderer Gesprächspartner widerspricht, doch zu einer endgültigen Klärung der Frage kommt es nicht (139).

Da finden sich schon um die Mitte des Jahrhunderts, also lange vor der Querelle um Guarinis *Pastor fido*, affirmative Äußerungen zur Stilmischung innerhalb eines Werkes, immer unter dem Hinweis auf die Regel, der *stile* müsse mit der *materia* übereinstimmen. 1551 verfaßte Girolamo Muzio diese Verse:

E qual scrittore vorrà per tutti i gradi
Salir di gloria, le sovrane cose
Dirà altra volta con sovrano stilo
E le dimesse con dimessa voce;
Altra queste alzerà, quelle abbassando,
Il poema sovrano è una pittura
De l'universo, e però in sé comprende
Ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto. (140)

1557 schrieb Giovambattista Giraldi Cinzio in seiner *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*:

Cominciai, adunque, il poema mio da questa parte
più umile, con stile convenevole alla materia,
per poi nelle azioni maggiori alzarlo secondo la
qualità del proposto soggetto. (141)

Die mit der Geschichte des Ciceronianismus verknüpfte, immer wieder erneuerte Kontroverse um die Nachahmung des einen Autor Cicero oder die eklektisch verfahrenende, schöpferische Nachahmung, kurz: um *imitatio* oder *aemulatio*, lebte nach ihrem ersten Auf-
flackern im Quattrocento (142) zu Beginn des Cinquecento in dem Briefwechsel *De imitatione* zwischen Pietro Bembo und Giovan Francesco Pico della Mirandola wieder auf. Am Ende des Jahrhunderts (1594) beschrieb Pomponio Torelli diese Kontroverse so:

Quindi nasce l'imitazione dei stili, la quale
qualcheduno riprovò, e tra' dotti fu grandissima
controversia se o con modo universale (come al
Conte Giovan Francesco Pico mio avo materno e
persona dottissima piacque) o particolarmente
(come più approvò Pietro Bembo, lume della sua
e di molt'altre età) far si dovesse. Questa
imitazione dall'istesso Bembo così si diffi-
nisce, che sia un trasferir nei suoi scritti la
somialtanza dello stil altrui et usar lo stesso
temperamento nello scrivere che altri usati
s'abbia. (143)

- eine Definition, die sich in dieser Form schon in Bernardino Partenios *Della imitatione poetica* (1560) fand (144). Obwohl noch viele (145) und illustre (146) Teilnehmer an dieser Querelle erwähnt werden müßten, sei abschließend auf einen weiteren Briefwechsel hingewiesen, in dem G. B. Giraldi Cinzio "Ciceronis dictionem ac stilum" (147) gegen seinen Kontrahenten C. Calcagnini verteidigte.

Gerade einem Jahrhundert mit "great literary quarrels" (148) ist auch der Stilwertbegriff geläufig: Neben den bekannten positiven (149) Qualitäten des Stils wie *bellezza* (150) und *dolcezza* (151)

werden nun auch *leggiadria* (151) und *piacevolezza* (152) geschätzt; Qualifikationen wie *argutia* (152) und *novità* (153) weisen auf zukünftige Entwicklungen hin.

Wenn man in den theoretischen Schriften des Cinquecento wieder liest, daß Tragödie im hohen, Komödie in einem niedrigeren Stil geschrieben werden sollen, könnte man meinen, es habe sich seit der mittelalterlichen Auffassung hierzu nichts geändert. So sehr dies für den Wortlaut der Regel gilt, so wenig trifft es für die Bedeutung von *tragedia* und *commedia* zu, die nun eben nicht mehr die mittelalterliche, sondern die durch die aristotelische *Poetik* (154) veränderte, neue ist. Daß sich die Verfasser von Poetiken dieses Wandels wohl bewußt waren, läßt sich am eindrücklichsten an den Stellungnahmen zu Dantes *Divina Commedia* zeigen. So hält etwa Trissino, der Dante wohlwollend gegenübersteht und sich um dessen Schrift *De vulgari eloquentia* verdient gemacht hat (155), dem Autor der *Divina Commedia* die "falsche" Titelgebung vor:

[...] alcuni hanno pensato che Dante nominasse comedia il suo poema perciò che termina in bene, cioè nell' essere stato in cielo fra l'anime beate. Et altri vogliono che più tosto così lo nominasse per lo stile mediocre in cui volea mostrare averlo scritto, perciò che ancora nomina tragedia lo eroico di Virgilio per essere in stilo alto. E poi nel suo libro *Della volgare eloquenzia* egli nomina il stile alto, tragico et il mediocre, comico et il basso, elegiaco. Ma sia per qual causa si voglia, quel suo poema non si può nominar comedia per non aver nulla di quello che alla comedia s'appartiene. (156)

Allerdings rechnet Trissino diese Schuld nicht Dante persönlich an, sondern seinem "dunklen Jahrhundert":

Ma essendo Dante nato in quella età rozza et imbarbarita, che non conobbe né vaghezza di stile latino né arte retorica né poetica, quantunque egli fosse di profondissima memoria e di ingegno acutissimo et elevato e di natura quasi miracolosa [...] non potea però fare che per lo difetto di quei secoli non incorresse in alcuni piccioli errori. Come fu questo di nominare comedia la opera sua, la quale (come ho detto) non ha nulla di quello che alla comedia si richiede. (157)

Die den Stil betreffenden Definitionen von Komödie und Tragödie "derjenigen Poetik, die vor allen anderen als repräsentativ für

die literarästhetischen Ideen der italienischen Spätrenaissance gelten darf" (158), nämlich Scaligers *Poetices Libri Septem* (1561), lauten:

Comoediam igitur sic definiamus nos, poema dramaticum, negotiosum, exitu laetū, stylo populari. (159)

Tragoedia, sicut & Comoedia in exemplis humanae vitae conformata, tribus ab illa differt, Personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu. quare stylo quoque differat necesse est. (160)

"Repräsentativ" ist auch so zu verstehen, daß sich wörtliche Anklänge an diese Definitionen bei nicht wenigen Autoren des Cinquecento nachweisen lassen. So steht bei Tommaso Correa zu lesen:

Differt Tragedia a comoedia tribus potissimum rebus, personarum condicione, negotiorum, & fortunarum modo, & qualitate, atque tandem exitu. Haec cum ita sint stilo etiā differat, necesse est. (161)

Bei der Übernahme der Komödiendefinition weicht Correa vom genauen Wortlaut ab, um die Stilangabe im Sinne der Dreistillehre zu präzisieren:

Est autem Comoedia poema dramaticum, negotiosum, exitu laeto, stylo humili. (162)

Die analoge Präzisierung beim Tragödienstil lag für einen Horaz-Exegeten nahe:

Hinc Tragoedia & stylus grandis Cothurnus dicitur. (163)

Auch Federico Ceruti übernimmt in seinem 1593 erschienenen *Dialogus de comoedia* Scaligers Komödiendefinition:

... quam vides esse poema dramaticum, negotiosum, exitu laetum, stylo populari (164)

Nach dem Hinweis

parvam rem sublimi stylo et grandiori genere dicendi narrari non decet (165)

präzisiert er ganz in Correas Sinn:

Sed aptissimus stylus erit comoediae si humilis. (166)

Als dritter und letzter Zeuge für Scaligers Einfluß sei Jacopo Mazzoni zitiert, dessen italienische Komödiendefinition Elemente des Originals durchscheinen läßt:

La comedia è un Poema drammatico, ch'imita principalmente l'attione di persone di mediocre fortuna, c'ha il principio turbulento, e il fine allegro, composta con stile popolare. (167)

Selbstverständlich bieten Poetiken, die in der Formulierung keinen Einfluß von Scaligers Werk verraten, keine in der Sache

abweichenden Definitionen; Giovanni Battista Pignas *Poetica Horatiana*, die ebenfalls 1561 erschien, bemerkt zur Komödie:

Siquidem comoedia in laetitiam, quae humilem
stilum exproscit, resolvitur... (168)

und benennt Aischylos als den auctor "styli gravis, & tragoediae magis proximi" (169). - Der Stilabstand zwischen Tragödie und Komödie wird allgemein als so groß empfunden, daß er sich auch bei der Behandlung von Formfragen bemerkbar macht; Baccio Neroni hält für Tragödie (und Epos) die Versform für erforderlich, da sonst gegen die "altezza dello stile" (170) verstoßen würde; Komödien könnten eher in Prosa geschrieben werden "sendo imitazione di nomini più vili fra e quali si ricerca stile più basso e parlare familiare et ordinario" (171).

Allen diesen Stellungnahmen zum Stil von Tragödie und Komödie ist gemeinsam, daß sie diese beiden Stile als verschieden (172) und durch einen großen Abstand getrennt betrachten, letztlich als unvereinbar erachten. Doch so homogen sich diese Lehrmeinung auch präsentieren mag, sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade zur Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert die Diskussion um die Mischung beider Stile aufkommt, und das nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien und Frankreich, wo unterschiedliche nationale Lösungen für dieses Phänomen gefunden werden.

In Italien erhebt sich die Diskussion um Stilmischung bzw. Stiltrennung in der Kontroverse um Battista Guarinis *Pastor fido* (1530). Die traditionell eingestellten Gegner Guarinis, allen voran Giason Denores (173), lehnten die in dieser "tragicomedia pastorale" praktizierte Stilmischung kategorisch ab, während Guarini sie in mehreren Schriften (174) verteidigte. Faustino Summo, dessen *Discorsi Poetici* (1600) als beste Zusammenfassung der den Stil betreffenden Argumente der Verteidiger der Stiltrennung zitiert sei, hält Guarini entgegen:

[La tragedia] Contiene stile magnifico sublime & grande. Contiene finalmente apparato splendido & regale. Dall'altra parte la Comedia ha l'attione di privati, il fin lieto, il stil humile e dimesso, & ultimamente l'apparato mezzano & cittadinesco. (175)

Guarinis neue Gattung stände also vor einem Widerspruch:

Se la tragicomedia si concedesse nella poesia i
stili sarebbon tra loro contrari. (176)

Dieser zunächst rein theoretische Widerspruch hätte auch Folgen für die Theaterpraxis: Wie sollen *scena* und *apparato* beschaffen sein, da doch zum *stil grande* "l'ornamento, & l'apparato grande", zum Komödienstil aber "l'apparato moderato" (177) gehöre?

Diesen Vorwürfen begegnet Guarini folgendermaßen: Nach dem wirkungsästhetisch geführten Nachweis "che il misto tragicomico è ragionevole" fährt er fort:

resta che ciò si provi ancor dallo stile; il quale devendo esser proporzionato alla favola, bisogna bene, che s'ella è mista, anch'egli, per essere uno, sia misto. (178)

Ließ Guarini eben die *decoro*-Regel in seinem Sinne Anwendung finden, gewinnt er auch bald Autoritäten für seine Sache:

... Demetrio Falereo, maestro nobilissimo degli Stili, c'insegna che le due forme da lui chiamate *ισχνὸν*, καὶ *μεγαλοπρεπὲς*, cioè dimessa e magnifica, non si possono mescolare; così afferma che l'altre due *γλαφυρὸν*, καὶ *δαινὸν*, cioè la polita e la grave, il possono fare accompagnate con l'una o con l'altra dell'antidette... (179)

Die vom "facitore delle tragicommedie" bevorzugte Mischung bestünde aus "la magnifica" und "la polita" (180). Als Guarini aber nach einem längeren Vergleich zwischen Stil und Musik (181) wieder auf die Frage "Or come fa il tragicomico nel temperare il suo stile?" (182) zu sprechen kommt, verknüpft er doch die beiden Extrembegriffe miteinander:

... sostenendo altresì l'umiltà d'alcuna o persona o soggetto, di ch'egli tratti, con un poco di quella nobiltà di favella ch'è propria della magnifica... (183)

Hierfür sucht er sich mittels einer weiteren Autorität zu entschuldigen:

Nè questa è mia dottrina, ma d'Ermogene famoso artefice delle Idee [...] dice, che gli stili si mescolano a guisa di colori... (184)

Doch Guarinis Gegner sehen die antiken Autoritäten auf ihrer Seite: Demetrios und Hermogenes, die übrigens durchaus nicht verschiedener Meinung gewesen seien, hätten eben die Mischung gewisser Stile zugelassen: "Quei soli stili si uniscono, che patiscono remissione..." (185), anderen Stilen diese Mischung verwehrt:

Et tali sono il stil grande, sublime, & magnifico dall'una parte, & il tenue, humile, e dimesso dall'altra. (186)

Da das aber die Stile von Tragödie und Komödie seien, sei die von Guarini angestrebte Mischung auch von diesen Autoritäten nicht gestattet worden (187). - Doch das sei nicht die einzige Stilmischung, die Guarini vorzuwerfen sei; ebenso verwerflich sei die Mischung von lyrischem und dramatischem Stil:

... il stile di questo scrittore è, come ben giudicò il Signor Nores, tutto lirico, & mal confacevole a componimento rappresentativo... (188)

Dagegen setzt Guarini zweierlei: zum einen recht selbstbewußte Äußerungen zum Autorenstil:

... io parlo nondimeno di quella diversità ch'è negli stili, quasi propria di ciascun genio [...] E che sia vero, leggasi l'Argonautica di Catullo: avvenga che sia pur epica poesia, non può egli dissimulare in essa la sua naturale ed insita tenerezza. (189)

Zum anderen die Angemessenheit der Sprache, die für Guarini - ebenso wie der Stil des Autors - Vorrang hat vor allzu eng gesteckten Gattungsgrenzen:

Ma per tornare a proposito, non si dice che il Pastor Fido non abbia degli ornamenti lirici, se del numero, dello stile, de' traslati e delle voci simili a quelle del Petrarca e de' seguaci di lui s'intende; ed è tanto lontano che questo giudichi errore, che anzi errore giudicherei se altramente si fosse fatto, dovendo esser l'idea di lui il favellare con purità che sia nobile; proprio stile della drammatica poesia. (190)

So formuliert also Guarini, ein Wegbereiter des literarischen Barock (191), in dieser Querelle seine neue Konzeption nicht als Protest gegen die normative Poetik (192), sondern setzt ihre Begriffe und Verfahrensweise für seine Ziele ein.

In ähnlicher Weise verfährt auch Torquato Tasso, der in seinen theoretischen Schriften (193) die Stildoktrin als probates Mittel zur Rechtfertigung seiner dichterischen Praxis einsetzt. Als besonders charakteristisch für die seinen Zwecken entsprechende Modifizierung traditioneller Themen seien zwei Bereiche herausgegriffen: die Anwendung der Dreistillehre auf die Gattungsstile und die Definition des Stils (194) als vom *concetto* abhängige Größe.

Tre sono le forme de'stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile: delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni; prima

perché le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perché ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto; ma lo stile è parte del poema epico; adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico: il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo da le cose sublimi e magnifiche. (195)

Nur nebenbei sei bemerkt, daß Tasso mit der Zweckbestimmung der *meraviglia* einen Schritt in Richtung Barockästhetik gemacht hat; in unserem Zusammenhang wichtiger ist die Feststellung, daß der Stil des Epos der hohe Stil ist, innerhalb dessen aber drei Stilstufen möglich sind, die wieder *hoch, mittel, niedrig* heißen:

Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale... (196)

Vergil (197) ist für die höchste Stufe des epischen Stils ein unverdächtiger Zeuge; wenn für die niedrigeren Stufen aber Zeitgenossen Tassos figurieren -

Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre. (198)

darf man sich fragen, ob die interesselose Theorie nicht von Wertungen überlagert wird.

Die Bestimmung des epischen Stils in seiner Stellung zu den anderen Gattungen fällt sehr vorteilhaft aus:

Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, ed avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. (199)

Das Epos erhält - wie selbstverständlich - den höchsten Rang; die Tragödie, der Tasso den hohen Stil nicht aberkennen kann, wird aus Gründen, die uns nicht weiter beschäftigen müssen, dem Epos nachgeordnet.

Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell'epopeia non è... (200)

Zur Bestimmung des lyrischen Stils führt Tasso den mittleren Stil der traditionellen Dreistiltheorie ein:

Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito ed ornato: la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. (201)

Diese generelle Zuordnung zum mittleren Stil wird Tasso dadurch ermöglicht, daß er pauschal von "Lyrik", nicht von einzelnen Gedichtformen (202) spricht. Um dem Lyriker (der Tasso ja auch ist!) jedoch die nämliche Variationsmöglichkeit zu bieten wie dem Epiker, postuliert Tasso auch für den mittleren Stil drei Abstufungen. Bei der Generalisierung dieser "Drei-in-einem-Stiltheorie" ist aber das folgende Axiom zu beachten:

Il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co' l magnifico, temperato e umile degli altri poemi... (203)

Doch alle scharfsinnigen Unterscheidungen dieser Art (204) können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Tassos Stiltheorie auf derselben Linie liegt wie die Guarinis, wenngleich er sich nicht so offen für Stilmischung ausgesprochen hat (205).

Neben dem schon erwähnten Begriff der *meraviglia* deutet auch der des *concetto* auf die sich langsam konstituierende Barockästhetik. Tasso verwendet *concetto* aber noch nicht im Sinne von *acutezza* (206); *concetto* ist bei ihm noch das Vermittelnde zwischen *cosa* und *parola*:

Cose sono quelle che sono fuori de gli animi nostri e che in se medesime consistono. I concetti sono imagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini. Le voci ultimamente sono imagini delle imagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino a l'animo nostro i concetti che sono ritratti da le cose. (207)

Den Bezug von *stile* zu diesen drei Größen stellt Tasso so her:

... non essendo quello $\sqrt{\text{stile}}$ altro che quel composto che risulta da' concetti e da le voci (208)

oder genauer:

... da queste tre parti $\sqrt{\text{concetti, parole, composizioni delle parole}}$ risulta lo stile e quelle tre forme, le quali dicemmo. (209)

Deutlicher als aus diesen Definitionen geht der gemeinte Sachverhalt aus einer Polemik gegen Dante (210) hervor, der - laut Tasso - folgende gegenteilige Position vertritt:

Che lo stile non nasca dal concetto, ma da le voci, affermò Dante; ed in tanto credette questa opinione esser vera che, per non essere la forma del sonetto atta a la magnificenza, spiegandosi in esso materie grandi, non dovevano essere spiegate magnificamente, ma con umiltà, secondo che è il componimento e la sua qualità. (211)

Ausführlich erläutert dagegen Tasso, daß nicht die äußerliche Sprachform entscheidend für die Zuordnung zu einem bestimmten Stil sein sollte, sondern der zugrundeliegende *concetto*. Dieser *concetto* sei - wir erinnern uns an das zitierte "che nell'animo nostro ci formiamo variamente" - beim epischen und beim lyrischen Dichter durchaus verschieden, selbst wenn sie dieselbe *cosa* behandelten. Eine Beispielreihe, die dem Epiker Vergil den Lyriker Petrarca (212) in dieser Hinsicht gegenüberstellt, soll das Gesagte untermauern.

Nun sind der Logik dieser *concetto*-Stiltheorie, ebenso wie ihrer (logischen) Verknüpfung mit der *Drei-in-einem*-Stiltheorie, Grenzen gesetzt (213). Trotzdem wird man annehmen dürfen, daß sie nicht nur taktische Begriffsspielerei ist, sondern als Überwindung von elocutioneller und materieller Stillehre in Richtung eines gattungsmäßig geprägten Habitus des Autors auf die existenzielle Erfahrung des Epikers und Lyrikers Torquato Tasso gegründet ist.

Tasso, der nach der *magnificenza* des epischen Stils strebt und den *stile mediocre* nur für die Lyrik akzeptiert, spricht selten von der *umiltà dello stile*, und wenn, dann mit verächtlichem Unterton. Wie oft glaubt er Ariosts Abgleiten in die Niederungen des "umile che è proprio del comico" (214) tadeln zu müssen! Was bewirkt, daß die *umiltà dello stile* geradezu das Gegenteil der *magnificenza* wird?

L'umiltà dello stile nasce da le contrarie cagioni. E prima: umile sarà il concetto, se sarà quale a punto suol nascere negli animi degli uomini ordinariamente, e non atto ad indurre meraviglia, ma più tosto a l'insegnare accomodato. Umile sarà l'elocuzione, se le parole saranno proprie, non peregrine, non nove, non straniere, poche traslate; e quelle non con quell'ardire che al magnifico si conviene. (215)

Konnte Daniello 1536 noch den Stil der *Aeneis* beiläufig als "così chiaro stile et così sublime" (216) loben, so zeigen Tassos

eben zitierte Worte, wie problematisch für ihn diese Einheit von hohem und gleichzeitig leicht verständlichem Stil geworden ist. Endgültig zerfallen ist diese Einheit in der Querelle, die Tassos *Gerusalemme Liberata* dem *Orlando Furioso* von Ludovico Ariosto gegenüberstellt. In den *Difese dell'Orlando Furioso dell'Ariosto* (1585) des Orazio Ariosto wird der Stilgegensatz zwischen den beiden Werken mit aller Deutlichkeit, aber ohne polemische Abwertung einer Seite formuliert:

se male si può far paragone di questi duo scrittori, nel fatto della favola, per haver essi tenute strade diverse; peggio si potrà fare in queste due parti, che son fondamento dello stile: nel qual stile essi sono andati per vie non solamente diverse; ma quasi anco contrarie, havendosi l'uno, ch'è l'Ariosto, proposto di usar nel suo poema il carattere, ovvero l'idea dello stile chiamata da Hermogene, Dilucidità, dove l'altro, cioè il Tasso, ha havuto mira di servare l'idea, o forma dello stile Magnifico: le quai due forme, essendo poco meno, che dirittamente opposte: chi non vede ch'egli è vanità il farne paragone, per cavar da loro poi maggior lode più dell'uno, che dell'altro scrittore? (217)

Um die Argumente von Tassos Gegnern besser zurückweisen zu können, erstellt Orazio Lombardelli in seinem *Discorso intorno a i contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme Liberata* (1586) eine Liste, die 16 Vorwürfe gegen die *Gerusalemme Liberata* enthält. Drei dieser Vorwürfe beziehen sich auf den Stilgegensatz:

5. Che è oscuro oltr'a modo, per lo stil Laconico, distorto, sforzato, inusitato, e aspro, onde non può esser' inteso dall'universale.
6. Che è di favella troppo culta, e massime nelle persone roze, o innamorate.
9. Che potrebbe haver locuzione più chiara, e florida. (218)

Der Querelle Parole "hie Ariost, hie Tasso" heißt im Stilistischen also auch: hie *chiaro* und *dilucido*, hie *oscuro* und *culto* (219) - ein Gegensatz, dem wir im spanischen Kapitel, und dort ausführlicher, nochmals begegnen werden.

- (1) Die Durchsicht von literaturtheoretischen Traktaten des 13. Jh., wie z.B. des *Fiore di Rettorica* von Fra Guidotto da Bologna oder der *Rettorica* von Brunetto Latini (abgedruckt in: Cesare Segre, Mario Marti (Edd.), *La Prosa del Duecento*, Milano/Napoli 1959) ergab, daß hier das italienische *stile* noch keine Rolle spielt.
- (2) *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921, S. 241.
- (3) ebd. S. 248
- (4) ebd. S. 154
- (5) Dieses Gattungssystem besteht selbstverständlich nicht in den uns heute bekannten Gattungen der Tragödie, Komödie und Elegie. Zur Bedeutung dieser Begriffe im Mittelalter und bei Dante siehe: Wilhelm Cloetta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Band I: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle/Saale 1890. - Dantes Neuansatz wird auch von Quadlbauer hervorgehoben: "Dante repräsentiert eine eigene Richtung in der Geschichte der *genera dicendi*" und "Dantes Schemata tragen den Stempel seines eigenwilligen Geistes" (Franz Quadlbauer, *Die antike Theorie der Genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962, S. 150 und 156).
- (6) *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921, S. 341.
- (7) ebd. S. 341
- (8) ebd. S. 549 (= Inf. XXI, 113)
- (9) ebd. S. 485 (= Inf. I, 85-87)
- (10) Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, Ed. Domenico Guerri, Band I, Bari 1918, S. 152. - Diese Auslegung Boccaccios entspricht der Tendenz seines gesamten *Comento*, den stilistischen Wert der *Divina Commedia* zu unterstreichen.
- (11) Zum Liebesdiktat vgl. Boccaccios *Ninfale Fiesolano*:
Però vo' che l'onor sia sol di lui,
poi ch'egli è que' che guida lo mio stile,
mandato dalla mia donna, ...
in: Giovanni Boccaccio, *Opere in versi*. Corbaccio. *Trattatello in laude di Dante*. *Prose latine*. *Epistole*, Ed. Pier Giorgio Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 19.
- (12) *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921, S. 683 (= Purg. XXIV, 55-62).
- (13) Näheres hierzu in: Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 49ff. - In der Dichtung des *Dolce Stil Novo* spielt *stile* keine Rolle: laut der Konkordanz von Centuori (Walter J. Centuori, *A concordance to the poets of the Dolce Stil Novo*, Lincoln, N.B. 1977), die sich auf Mario Martis kritische Edition *Il Dolce Stil Novo*, Firenze 1969 bezieht, kommt hier *stile* nur ein einziges Mal vor, und zwar bei Cino da Pistoia:

Su per la costa, Amor, de l'alto monte,
drieto a lo stil del nostro ragionare
or chi potrà montare
(Vers 1-3 des Gedichtes Nr. CLXIV der oben genannten Ausgabe;
Nr. XLVI der mir zugänglichen Ausgabe von Gianfranco Contini
(Ed.), *Poeti del Duecento*, Band II, Milano/Napoli 1960,
S. 689).

- (14) Gemäß der Konkordanz von Wilkins/Bergin zur *Divina Commedia* (Cambridge/Mass. 1965) begegnet *stile* außer an den zitierten Stellen nur noch zweimal, und zwar in Purg. XII, 64 und Par. XXIV, 61, beide Male aber in konkreter Verwendung.
- (15) Das Beiwort *Divina* stammt nicht von Dante selbst; nach Hugo Friedrich tritt es erst 1555 erstmals auf: Hugo Friedrich (Ed.), *Dante Alighieri. Aufsätze zur Divina Commedia*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 4. Zu Schreibweise und Aussprache von *Comedia* vgl. Pio Rajnas Aufsatz "Il titolo del poema dantesco" (erstmals 1921 in den *Studi Danteschi*), der auf deutsch in dem von Hugo Friedrich betreuten WdF-Band abgedruckt ist (S. 71-99).
- (16) *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, Firenze 1921, S. 341.
- (17) ebd. S. 439
- (18) Dante zitiert V. 93 der *Ars poetica*.
- (19) Cloetta (s. Fußnote 5) zitiert S. 109 Johannes Januensis als Vertreter eines *stilus humilis* für die Komödie, Placidus und die ihn benutzenden Glossare aber als Vertreter eines mittleren Stils: *non tam alto ut tragoedia stilo, sed mediocri et dulci*. - Cloettas Hinweis wäre dahingehend zu erweitern, daß die Definition des Johannes Januensis von Uguccione übernommen ist und daß Johannes Januensis daneben auch noch die (auf den mittleren Stil der Komödie bezogene) Definition des Placidus-Glossars anführt (Belege s.o.!).
- (20) Vincentio Nannucci (Ed.), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarium*, Florenz 1845, S.10 (Prooemium).
- (21) ebd. S. 10
- (22) ebd. S. 9. Die zitierten Stilstellen sind nicht die einzigen, aber die wichtigsten in Pietros Kommentar.
- (23) Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, Ed. Pier Giorgio Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 649.
- (24) Einen gewissen Übergang zu den Gedanken des *Comento* könnte die Stil-Qualifizierung des *Inferno* darstellen:
... si maravigliò sì per lo bello e pulito e
ornato stile del dire, sì per la profondità
del senso... (S. 632)
Weitere Stilbelege im *Trattatello*: S. 568, 614, 616, 637, 649.
- (25) Jacobo Philippo Lacaita (Ed.), *Benvenuti de Rambaldis de Imola comentum super Dantis Aldigherii comoediam*, Florenz

(5 Bde) 1887, Bd. I, S. 14. - Dies ist nicht die einzige Übereinstimmung mit Boccaccios Dante-Schriften: Bd. I, S. 52 führt Benvenuto da Imola zu Inf. I, 87 aus:

Ideo bene dicit, *lo bello stile*, quia nullus pulcrior in genere suo, et dicit: *che m'ha fatto onore*, idest dabit mihi perpetuam famam.

(26) ebd. Bd. I, S. 16

(27) ebd. Bd. I, S. 18; ähnlich S. 154 (zu Inf. IV, 88ff):
... quia licet Homerus, Virgilius, et Lucanus scripserint in alto stilo, scilicet tragedia, tamen Horatius scripsit in mediocri stilo, puta satira, et Ovidius in basso, scilicet comedia.

(28) ebd. Bd. I, S. 19:
Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra, et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta Pontificum, Principum, Regum, Baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, idest reprehensoria, reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcat dignitati, potestati, vel nobilitati alicujus. Ideo convenientius posset intitulari satyra, quam tragoedia, vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum Comoedia incipit a tristibus et terminatur ad laeta.

(29) ebd. Bd. I, S. 19; ähnlich S. 556 (zu Inf. XVI, 128):
... di questa comedia, idest istius operis, quod autor vocavit comoediam, non tam ratione materiae, quam ratione styli vulgaris humilis...

(30) Crescentino Giannini (Ed.), *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, Pisa (3 Bde) 1858/1860/1862. Hier Bd. I, S. 543 (zu Inf. XXI, 2); Francesco da Buti fährt folgendermaßen fort:
... et incomincia da avversità e finisce in felicità, come fanno le favole di Terenzio e di Plauto.

Weckt der Vergleich mit den Werken dieser beiden Autoren des Kommentators Zweifel bezüglich der Titelgebung?

Sarebbe dubbio, se questo poema dell'autore si dee chiamare comedia o no; ma poi che li piacque chiamarla comedia debbalisi concedere.

Und es folgt der interessante Hinweis:

Messer Francesco Petrarca in una sua epistola che comincia: *Ne te laudasse paeniteat* ec., muove questa questione e dice: *Nec cur comoediam vocet video*.

(31) ebd. Bd. I, S. 532 (zu Inf. XX, 113)

(32) Diese Ausführungen Francescos verdienen es, in voller Länge wiedergegeben zu werden:

Sopra questa parte è da notare che stilo non è altro, che modo di dire, lo quale si distingue in tre specie; cioè alto, mezzano et infimo.
Alto è dove si tratta delle grandi cose e grandi

persone, e le parole sono alte, et il modo del dire e le sentenzie. Mezzano è dove si tratta delle cose e persone mezzane, e le parole e il modo del dire e le sentenzie tengono la via del mezzo, che non sono nè alte, nè infime. Infimo è dove si tratta di cose e persone vili, e le parole e sentenzie sono vili, e similmente il modo del dire. Ma queste specie àno sopra sè altre specie; imperò che ogni stilo o è poetico o è istoriografo; et in ciascuno di questi sono suoi gradi: imperò che de' poetici l'uno vantaggia l'altro, e così delli istoriografi; et in ciascuno di questi gradi possono essere i detti tre stili. Et ancora è da notare che il poetico stile avanza lo storiografo: imperò che lo storiografo dice la verità nuda, onde solamente diletta, o solamente ammaestra; ma il poetico sotto figure e fizioni comprende la verità sì, che insieme diletta et ammaestra; e questo così fatto stilo è bello: chè se tenesse pur l'una parte non sarebbe universalmente a tutti. E perchè Virgilio in questo stilo poetico avanzò tutti li poeti latini e Dante in esso à seguitato lui, perciò dice: *Tu se' solo colui, da cui io tolsi*; cioè io Dante da te solo, siccome dal sommo de' poeti presi, e non da altrui *lo bello stilo*; cioè poetico, (Bd. I, S. 43/44)

(33) s. Fußnote (32)

(34) s. Fußnote (32)

(35) nach Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartadition*, München 1967, S. 254:

Et dice comedia; ad intendere questo vocabolo è da sapere che IIII sono li stili del poetico parlare, ciò sono Comedia, Tragedia, Satyra et Elegia. Comedia è uno stile quando il poeta scrive cose di private e basse persone con stile meççano...

(36) Pietro Fanfani (Ed.), *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, Bologna 1866 (= Bd. I), S. 9.

(37) ebd. Bd. II (= 1868), S. 392 (zu Purg. XXIV, 57); ähnlich in Bd. I, S. 22 (zu Inf. I, 87):

*Il bello stilo il bel modo del parlare:
Stilus est modus agendi secundum merita personarum.*

(38) nach Cloetta (vgl. Fußnote 5), S. 112

(39) s. das Urteil bei Carl Hegel, *Über den historischen Werth der älteren Dante-Kommentare*, Leipzig 1878.

(40) Luciano Scarabelli (Ed.), *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana Bolognese*, Bologna 1866 (= Bd. I), S. 97.

(41) Giovanni Boccaccio, *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, Ed. Domenico Guerri, Bari (3 Bde) 1918. Hier Bd. I, S. 114-115.

- (42) nach Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967, S. 172.
- (43) *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri Poeta fiorentino*, Firenze (per Nicholò di Lorenzo della Magna) 1481; ich benützte die in Erlangen vorhandene Ausgabe von 1494. - Als Erklärung für die unspezifische Verwendung des Wortes *stile* läge es nahe darauf hinzuweisen, daß dem Platoniker Landino wohl wenig an der Stillehre gelegen haben mag.
- (44) *La Comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello*, Venedig 1544. - Im Prolog findet sich ein für die Boccaccio-Rezeption bedenkenswertes Urteil:
Il primo che scrisse la vita di Dante fu Giovanni Boccaccio da Certaldo quasi in tragico stile, o vogliamolo dire tutta piena d'amorosi sospiri e lagrime...
In den Erläuterungen zu Purg. XXIV, 57 verbindet Vellutello das Liebesdiktat, das von Dante als entscheidendes Kriterium des *Dolce Stil Novo* namhaft gemacht wird, mit der von den Florentiner Platonikern (wieder) bekanntgemachten Furor-Lehre:
... perche solamente da lamore, che pogniamo a la cosa de laqual intendiamo voler trattare, nascono in noi quei poetici furori, che sublimano lo stile.
- (45) Francesco Petrarca, *Le Familiari*, Edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Firenze (4 Bde) 1. Aufl.: I - 1933, II - 1934, III - 1937, IV - 1942. Ich zitiere nach dem Nachdruck von 1968.
fam. XXI, 15 § 24:
Unum est quod scrupulosius inquirentibus aliquando respondi, fuisse illum sibi imparem, quod in vulgari eloquio quam carminibus aut prosa clarior atque altior assurgit; quod neque tu neges, nec rite censentibus aliud quam laudem et gloriam viri sonat. (Bd. IV, S. 99)
- (46) fam. XXI, 15 § 9 und § 24 (a.a.O. Bd. IV, S. 96 und 99). Es seien - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - einige charakteristische Belege für die lateinische Formel aus verschiedenen Werken angeführt:

Ep. seniles:

In einer Ermunterung an einen Jüngling (sen. XI, 7) ist von "ingenii rudimentum et stili tui primitias" die Rede (zitiert nach: Francesco Petrarca, *Prose*. A cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano/Napoli 1955, S. 1126). - Die Formel ist nicht nur auf Einzelpersonen beschränkt: "Denique Graecos et ingenio, et stylo frequenter vicimus et frequenter aequavimus" (sen. XII, 7; zitiert nach: A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 85, Fußnote 185).

De sui ipsius et multorum ignorantia:

Adhuc tamen poetarum et philosophorum libros lego,
Ciceronis ante alios, cuius apprime et ingenio et
stilo semper ab adolescentia delectatus sum.
(zitiert nach: Francesco Petrarca, *Prose*, Milano/Napoli 1955, S. 724).

Wenig später wird *stilus* in diesem Kontext durch *eloquentia* variiert:

Non dissimulo equidem me Ciceronis ingenio et elo-
quentia delectari, quibus, ut innumeros sileam,
Ieronimum ipsum usqueadeo delectatum video, ut
nec visione illa terribili, nec Ruphini iurgiis
sic stilum inde dimoverit, quin ciceronianum ali-
quid redoleret. (a.a.O. S. 758)

Bezeichnend für Petrarcas Formgefühl ist die häufige Verbin-
dung von *stilus* und dem Verb *delectari*; so in vorliegendem
Werk noch einmal auf S. 742:

Equidem fateor me stilo viri illius [= Aristoteles],
qualis est nobis, non admodum delectari...
aber auch in anderen Werken: fam. XXII, 10 § 5: "stilo de-
lectatus et ingenio" (a.a.O. Bd. IV, S. 127) und fam. I, 1 § 42:
"stilo delector" (a.a.O. Bd. I, S. 12).

- (47) Von der konkreten Bedeutung bis zum speziellen Stilbegriff;
stilus kommt insgesamt achtmal vor.
- (48) fam. I, 1 § 13 (a.a.O. Bd. I, S. 6); vgl. auch Fußnote (46).
- (49) fam. I, 1 § 19 (a.a.O. Bd. I, S. 7)
- (50) fam. I, 1 § 29 (a.a.O. Bd. I, S. 9)
- (51) fam. X, 3 § 59 (a.a.O. Bd. II, S. 300)
- (52) fam. XXII, 10: *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum, de
permixtione stili ex literis sacris ac secularibus* (a.a.O.
Bd. IV, S. 126-128). Zur Stilmischung sei es gekommen, als
ihm zuerst die heidnische Antike (hier: Cicero und Vergil)
gefallen habe: "stilo delectatus et ingenio" (§ 5, S. 127),
dann aber auch: "... quo ad literas sacras stilus animusque
meus agitur" (§ 1, S. 126). - Die Formel *stilus animusque*,
die der in Fußnote (46) dargelegten Formel *ingenium et
stilus* nahe verwandt ist, begegnet ebenfalls öfter, so z.B.
in fam. XXIII, 19: "Firmabit, ut spero, animum ac stilum..."
(§ 10, S. 205).
- (53) *Invective contra medicum*, lib. III (zitiert nach: Francesco
Petrarca, *Prose*, Milano/Napoli 1955, S. 672. - Eine Durch-
sicht dieses Ricciardi-Bandes ergab, daß in den unter I-VII
aufgeführten Werken die konkrete Bedeutung von *stilus*, in
den Invektiven aber die übertragene vorherrscht.)
- (54) fam. XIV, 1 § 1 (a.a.O. Bd. III, S. 95). - Am Schluß dieses
Briefes erscheint *stilus* in einem an unser *Form/Inhalt* erin-
nerndes Gegensatzpaar: "itaque si stilum non probas, materiam
non damnabis" (§ 44, S. 105).
- (55) fam. XVI, 11 § 6 (a.a.O. Bd. III, S. 204)
- (56) fam. I, 1 § 14 (a.a.O. Bd. I, S. 6)
- (57) ep. metr. I, 1 Vers 42 (nach: Francesco Petrarca, *Rime.
Trionfi e poesie latine*. A cura di F. Neri, G. Martellotti,
E. Bianchi, N. Sapegno, Milano/Napoli 1951, S. 708)

- (58) sen. IV, 3 (nach: Francesco Petrarca, *Prose*, Milano/Napoli 1955, S. 1078)
- (59) fam. XXIII, 14 § 1 (a.a.O. Bd. IV, S. 196)
- (60) fam. XXIII, 14 § 2 (a.a.O. Bd. IV, S. 196)
- (61) Soweit die begriffsgeschichtliche Perspektive; dem mehr systematisch verfahrenen Forscher mag sich dieser Sachverhalt als "logische Inkonsistenz in Petrarcas Stillehre" darstellen: Karl Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin 1900, S. 46/47.
- (62) fam. I, 8 § 5 (a.a.O. Bd. I, S. 40)
- (63) fam. XXII, 2 §§ 16, 17 (a.a.O. Bd. IV, S. 106/107)
- (64) fam. XIII, 5 § 16 (a.a.O. Bd. III, S. 69)
- (65) vgl. die Nachweise der Fußnoten (56) - (58); § 17 von fam. XIII, 5 legt zudem die Vermutung nahe, daß Petrarca den eigenen *stilus humilis* ("me iudice") weit über dem der Vielen ansiedelt.
- (66) fam. XIII, 5 § 13 (a.a.O. Bd. III, S. 68)
- (67) fam. XIII, 5 § 12 (a.a.O. Bd. III, S. 68)
- (68) fam. XIII, 5 § 17 (a.a.O. Bd. III, S. 69)
- (69) sen. II, 1: *Ad Johannem de Certaldo, obiectorum stilo criminum purgatio* (zitiert nach: Francesco Petrarca, *Prose*, Milano/Napoli 1955, S. 1030-1067).
- (70) sen. II, 1 (S. 1064)
- (71) ebd.
- (72) sen. II, 1 (S. 1064/1066)
- (73) sen. II, 1 (S. 1066)
- (74) ebd.
- (75) fam. XXI, 15 § 21 (a.a.O. Bd. IV, S. 98): "... michi iocus atque solatium fuerit et ingenii rudimentum."
- (76) Ich zitiere nach: Francesco Petrarca, *Rime. Trionfi e poesie latine*, Milano/Napoli 1951, S. 427-430. *Stile* kommt hier als Reimwort gemäß dem Aufbau des Gedichts 13 Mal vor.
- (77) Purg. XXIV, 57
- (78) Dieser Ausdruck auch in LXVII ("cangiato stile") und im *Triumphus Mortis* I, V. 135 ("cangiando stile").
- (79) So auch in CCCIX: "ch'ogni stil vince".
- (80) um eine Formulierung Giovanni Carsanigas (*Geschichte der italienischen Literatur*, Stuttgart 1970, S. 17) zu gebrauchen.
- (81) Die Konkordanz der Accademia della Crusca (*Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, (2 Bde) Firenze 1971) verzeichnet insgesamt 40 Belege für das Wort *stile*. Davon entfallen 13 Belege auf die Doppel-Sestine CCCXXXII; die restlichen 27 Belege verteilen sich gleichmäßig auf 27 andere Gedichte. In ungefähr 3/4 aller Fälle wird das Wort *stile* in dem uns hier interessierenden Sinn gebraucht.

- (82) Petrarca denkt an eine Vereinigung von Homers und Vergils Kunst.
- (83) CCXCIII: "in stil più rare"; ähnlich im *Triumphus Cupidinis*: "ed avea un suo stil soave e raro" (IV, V. 27).
- (84) Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Edd. Juan y Isabel Millé y Giménez, Madrid 1972, S. 492, Nr. 314.
- (85) CCCLXVI, V. 26/27
- (86) CCCLIV, V. 1-2
- (87) Zitiert nach: Torquato Tasso, *Prose*, Ed. Ettore Mazzali, Milano/Napoli 1959, S. 627. - Die entsprechenden Stellen bei Bembo, della Casa und Caro sind folgende:

Bembo:

Dive, per cui s'apre Elicona e serra,
use far a la morte illustri inganni;
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver, quando io sarò spento e sotterra.
(V. 5-8 des 1. Sonetts der Rime)

Della Casa:

Oh se cura di me, figlie di Giove,
talor vi punge al primo suon di squilla,
date al mio stil costei seguir volando. (nach Tasso, S. 627)

Caro:

Tu sol m'apri e dispensi
Parnaso; e tu mi desta e tu m'aviva
lo stil, la lingua e i sensi
sì ch'altamente ne ragioni e scriva. (ebd. S. 698)

- (88) So wie der Bedeutungsumfang des lat. *stilus* in der *ingenium et stilus*-Formel durch die Variante "ingenium et eloquentia" verdeutlicht wurde (vgl. Fußnote 46), wirft die Variante "l'ingegno e l'arte" (CCCVIII) ein bezeichnendes Licht auf die italienische *ingegno e stile*-Formel.
- (89) *Triumphus Fame*, altra redazione III, V. 76/77 (S. 576). - Weitere Belege für *stile* in den *Trionfi*:
- *Triumphus Cupidinis* III, V. 141 (S. 500)
- *Triumphus Mortis* II, V. 59 (S. 525)
- *Triumphus Fame*, redazione anteriore I, V. 63 (S. 566)
 altra redazione III, V. 97 (S. 576)
- *Triumphus Temporis* V. 35.
- (90) Zitiert nach Johannes Hösle (Ed.), *Texte zum Antipetrarkismus*, Tübingen 1970, S. 1-5. Neben den beiden zitierten Stellen kommt *stile* noch viermal vor. Hingewiesen sei auch noch auf die Verse:
 Che vo' far io di stili alti e canori,
 che fanno quattro dotte orecchie attente,
 e non han forza da pungere cuori?
die August Buck (*Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 196) zitiert.
- (91) Ebenfalls nach der von J. Hösle betreuten Sammlung zitiert (S. 9).

- (92) Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, Ed. Pier Giorgio Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 712.
- (93) ebd. S. 1202
- (94) Apuleius, Met. I, 1: "Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo, quem accessimus, respondet."
- (95) ebd. S. 1072 (Brief an Petrarca vom 18. Juli 1353).
- (96) Das darf nicht als Desinteresse oder Unkenntnis ausgelegt werden: Boccaccios dichterische Praxis baut geradezu auf der mittelalterlichen Stillehre auf (vgl. hierzu: Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze 1956 und öfter).
- (97) Textpassagen und Sekundärliteratur bei: Buck, Heitmann, Mettmann (Edd.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972, S. 59-64.
- (98) *Trattatello*, zitiert nach: Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, Milano/Napoli 1965, S. 614.
- (99) Francesco Petrarca, *Le Familiari*, Ed. crit. Vittorio Rossi, Bd. II, S. 302 (§ 4).
- (100) "...Moysem [...] Pentatheuci partem maximam non soluto stilo [= Prosa], sed heroyco scripsisse carmine, Spiritu Sancto dictante." Buch XIV der *Genealogia Deorum gentilium* zitiert nach: Giovanni Boccaccio, *Opere in versi*, Ed. P.G. Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 956.
- (101) "... quosdam ex eis sub poetico stilo [= Poesie], Sancto dictante Spiritu, sua cecinisse vaticinia." ebd. S. 1056.
- (102) ebd. S. 1030. In dem zitierten Buch XIV der *Genealogia* ist *stile* noch neunmal belegt.
- (103) *Comento*, Canto primo / Senso letterale. Zitiert nach: Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, Ed. D. Guerri, Bari 1918, Bd. I, S. 148. - Im *Comento* kommt *stile* noch öfter vor, so etwa in einem Lob von Vergils Stil: "in sublime stilo", "in sì fatto e sì eccelso stilo" (ebd. S. 211), was sowohl die Stilhöhe beschreibt als auch wertet. Ansonsten ist zwar *stile* im *Comento* und in Boccaccios anderen Werken relativ häufig, jedoch oft in der verallgemeinernden Bedeutung von *Art und Weise*.
- (104) Der Ausdruck "un sì pietoso stile" begegnete schon in Petrarcas Doppel-Sestine CCCXXXII, Vers 49.
- (105) Giovanni Boccaccio, *Opere in versi*, Ed. P.G. Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 172.
- (106) Giovanni Boccaccio, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, Edd. Bianchi, Salinari, Sapegno, Milano/Napoli 1952, S. 1062.
- (107) Giovanni Boccaccio, *Opere in versi*, Ed. P.G. Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 794. - Die "exquisitam stili suavitatem" lobt Boccaccio auch in einem Brief an Niccolò Orsini (ebd. S. 1204).
- (108) Vgl. Petrarca: "ché stilo oltra l'ingegno non si stende" (*Canzoniere* CCCXXXIX).

- (109) Giovanni Boccaccio, *Opere in versi*, Ed.P.G. Ricci, Milano/Napoli 1965, S. 568.
- (110) Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Edd. Bianchi, Salinari, Sapegno, Milano/Napoli 1952, S. 275. - Gemäß Alfredo Barbina (Ed.), *Concordanze del Decameron*, (2 Bde) Firenze 1969, begegnet *stile* noch in VI, 5 (konkrete Bedeutung) und in der *conclusione* der *giornata* ottava ("Art und Weise").
- (111) Francesco Flora⁴ (Ed.), *Tutte le opere di M. Bandello*, Mondadori (1934)⁴ 1966, Bd. I, S. 3.
- (112) Die Verbindung zwischen *pedante* und *novella* stellt her: Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomien in den romanischen Literaturen*, Heidelberg 1967, S. 91-99, wobei er auch auf Bandello (bes. S. 98) und Bonciani (S. 99, Fußnote 1) zu sprechen kommt.
- (113) Bernard Weinberg (Ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bd. III, Bari 1972, S. 163/164. - Die *Lezione sopra il comporre delle novelle* datiert aus dem Jahr 1574 (ebd. S. 494).
- (114) Zu einem anderen Ergebnis als der normative Gattungstheoretiker des Cinquecento kommt der historisch-verstehende Stilforscher des 20. Jahrhunderts: Für Erich Auerbach ist das *Decameron* (und auch das Jugendwerk) im mittleren Stil verfaßt (*Mimesis*, Bern (1946)⁵ 1971, Kap. IX: "Frate Alberto", bes. S. 207/208). - Diesen von Auerbach konstatierten mittleren Stil Boccaccios glaubt Raffaello Ramat in den "Stil der eleganten *medietas*" verbessern zu müssen (R. Ramat: *Die Einführung in den Vierten Tag*, Übersetzung eines 1964 erstmals erschienenen Vortrags im WdF-Band *Boccaccios Decameron*, Ed. Peter Brockmeier, Darmstadt 1974, S. 341).
- (115) Buck verweist in diesem Zusammenhang (Buck, Heitmann, Mettmann (Edd.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972, S. 31, Fußnote 79) auf die umfänglichen Bibliographien von Patterson (26 S.) und Weinberg (46 S.). (W.F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor 1935, Bd. II, S. 25-50; B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, Bd. II, S. 1113-1158).
- (116) Außer bei den im folgenden besprochenen Autoren findet sich *stile* noch bei:
- I. zitiert nach: Eugenio Garin (Ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano/Napoli 1952:
 - Coluccio Salutati: S. 16
 - Lorenzo Valla: S. 616
 - Il Platina: S. 696
 - Angelo Poliziano: S. 902 (S. 876 zitiert Poliziano Sueton)
 - II. zitiert nach: Claudio Varese (Ed.), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano/Napoli 1955:
 - Leon Battista Alberti: S. 416, 504, 537
 - Autor der *Hypnerotomachia Poliphili*: S. 1083, 1087
 - Giovanni Morelli: S. 267, 273, 276, 280, 292, 293
 - Matteo Palmieri: S. 356

- III. zitiert nach: Karl Müllner (Ed.), *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien 1899:
 - Johannes Argyropulus: S. 55
 (Die auf Cicero, de orat. I, 150 und Quintilian, inst. orat. X 3,1 beruhende Stilstelle bei Augustinus Valerius: S. 298 ist dem Cinquecento zuzurechnen.)
- (117) Eugenio Garin (Ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano/Napoli 1952: *Joannes Picus Mirandula Laurentio Medico*, S. 800.
- (118) ebd. S. 798
- (119) ebd. S. 802
- (120) Claudio Varese (Ed.), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano/Napoli 1955, S. 1000.
- (121) ebd. S. 1000
- (122) ebd. S. 1000. - Im weiteren Verlauf dieser Schrift äußert sich Lorenzo noch zum "stile del sonetto" (S. 1001) und zum "stile della canzone" (S. 1002). - In dem ebenfalls bei Varese abgedruckten *Allo illustrissimo signore Federico d'Aragona, figliolo del re di Napoli* spricht Lorenzo in Anlehnung an Dantes *dolce stil novo* "del novello stile" (S. 988).
- (123) ebd. S. 953. - Ähnlich auch Marin Sanudo (ebd. S. 161), der sagt, andere hätten "con più alto stile" geschrieben, er aber...
- (124) Zitiert nach: A Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 111, der ebenfalls auf die Diskrepanz von Sannazaros gewähltem Stil und seinen Beteuerungen der Einfachheit hinweist. Daneben übernimmt Buck von W. Krauss (*Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, erstmals 1938, jetzt auch im WdF-Band *Europäische Bukolik und Georgik*, Ed. Klaus Garber, Darmstadt 1976, S. 140-164) die Beobachtung, daß der niedere Stil als der ursprüngliche idealisiert und erstrebt wurde. - Weitere Stilbelege bei Sannazaro: S. 1031, 1075 in Claudio Varese (Ed.), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano/Napoli 1955.
- (125) Novella I, *A lo eccelso re don Ferrando d'Aragona*, Esordio (S. 809 bei Varese).
- (126) E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1969, S. 93.
- (127) Eugenio Garin (Ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano/Napoli 1952, S. 806. Wenig später trifft man auf die "brevitatem styli" (S. 812).
- (128) Karl Müllner (Ed.), *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien 1899, S. 222.
- (129) Grundlegend hierfür: Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, (2 Bde), Chicago 1961; von mir im folgenden als: Weinberg, *History* zitiert. Weinbergs Reader dazu (Bernard Weinberg (Ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari Bd. I+II: 1970, Bd. III: 1972, Bd. IV: 1974), der eine willkommene Ergänzung

zu der von Bernhard Fabian besorgten Nachdruckreihe *Poetiken des Cinquecento* darstellt, werde ich als: Weinberg, *Trattati* zitieren. - Zur Rezeption von Horazens *Ars poetica* im Italien des 16. Jahrhunderts siehe auch: Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La topica horaciana en Europa*, Madrid 1977.

- (130) Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, et Sposta* (1570), Nachdruck München 1967.
- (131) Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes* (1548), Nachdruck München 1968.
- (132) - Jacopo Grifoli, *Q. Horatii Flacci Liber de Arte poetica interpretatione explicatus* (1550), Nachdruck München 1967. Erst in der dem Kommentar angefügten Schrift: *Rhetoricos libros ad Herennium scriptos ad M.T. Ciceronem nihil omnino pertinere* begegnet *stylus* auf den Seiten 146, 147, 148.
- Vincenzo Maggi, *In Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Librum ad Pisones Interpretatio*, abgedruckt ab S. 328 des von Maggi und Lombardi gemeinsam verfaßten Bandes: *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explicationes* (1550), Nachdruck München 1969.
- Aldo Manuzio, *In Q. Horatii Flacci Venusini Librum de Arte Poetica Commentarius* (1576), Nachdruck München 1969.
- (133) Tommaso Correa, *In Librum de Arte Poetica Q. Horatii Flacci Explanaciones* (1587), Nachdruck München 1969, S. 13:
- ... dicendi forma, aut genus, aut stilus dicitur
ℒ.ℐ stillus, sive character, aut forma dicendi
ℒ.ℐ. Unum ergo genus est magniloquum, sublime, altiloquum; alterum subtile, & tenue; Tertium floridum, mediocre...
- Paolo Beni, *Disputatio* (1600), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. IV, S. 360:
- ... stylum (quoniam tripartitum nobis dicendi genus, summum videlicet, infimum et mediocre...
- Bei Alessandro Lionardi, *Dialoghi dell'invenzione poetica* (1554), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 271, begegnet die Dreistillehre in einem Vergleich mit der Musik:
- ... appo i musici tra il suono grave e l'acuto,
 o pur come dite voi oratori, tra lo stile umile o mezzano e l'alto.
- Wie wir in den Ausführungen zu Boccaccio sahen, setzte Francesco Bonciani in seiner *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) das griechische *ὑψυλός* mit dem niederen Stil gleich (siehe Fußnote 115); in der *Lezione della prosopopea* von 1578 (in: Weinberg, *Trattati*, Bd. III, S. 252) setzt er diese Parallelisierung fort:
- ... onde da Demetrio ella è stimata figura atta allo stile che da lui è chiamato *δευνός*, noi forse 'grave' o 'veemente' il domanderemmo...
- (134) Ich folge hier Mario Pozzi (S. 98 der von ihm herausgegebenen Sammlung: *Trattatisti del Cinquecento*, Bd. I, Milano/Napoli 1978, nach der ich Bembo und Speroni zitiere).
- (135) *Prose* II, 4 (ebd. S. 121)

- (136) Exempli causa seien wenigstens vier Autoren des Cinquecento angeführt:
- Giovanni Battista Gelli, *Lettture sopra la Commedia di Dante* (1554/56):
 Onde volendo osservare quel decoro che si conveniva a ciascuna parte e a ciascuna persona ch'egli introduce in quella, gli bisogna usare quando stile basso, quando mediocre, quando alto, quando dolce, quando aspro, quando facile e quando duro... (Weinberg, *History*, Bd. II, S. 827)
 - Giulio del Bene, *Due discorsi* (1574):
 ... perché alle basse azioni più basso stile si conviene... (Weinberg, *Trattati*, Bd. III, S. 189)
 - Giovanni Andrea Gilio, *La topica poetica* (1580):
 .. quella proportionione, corrispondenza o conformità c'ha lo stile co'l soggetto.
 (Weinberg, *History*, Bd. I, S. 206)
 - Girolamo Zoppio, *Poetica sopra Dante* (1589):
 Si per le persone si per lo negotio, si per lo stilo, ilquale non essendo di quello Carattere piu sublime, & piu Eccellente, che conviene al Tragico, si dirà pur essere eguale alle persone, & al negotio.
 (Weinberg, *History*, Bd. II, S. 897)
- (137) Bembo, *Prose della volgar lingua* II, 19 (= S. 156 von Mario Pozzi (Ed.), *Trattatisti del Cinquecento*, Bd. I, Milano/Napoli 1978). - *Stile* begegnet in Bembo's *Prose* noch: I, 19 (ebd. S. 107 und 108), II, 19 (ebd. S. 158) und II, 20 (Ebd. S. 159)
- (138) Der *Dialogo della retorica* ist bei Pozzi auf den Seiten 637-682 abgedruckt; die zitierte Stelle steht auf S. 653. - *Stile* kommt noch auf den Seiten 643, 651, 652, 654, 655, 660, 676 vor. - In der *Apologia dei dialogi* (ebd. S. 722) begegnet *stile* nur einmal; ebenso im *Dialogo delle lingue* (hg. von Helene Harth, München 1975, S. 78 bzw. 174).
- (139) Der Dialog blieb unvollendet.
- (140) Girolamo Muzio, *Dell'arte poetica* (1551) in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 184/185.
- (141) Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 466. Auch Weinberg (*History*, Bd. I, S. 141) unterstreicht: "Giraldi's conception of the poem, made to conform to these requirements, clearly involves no notion of the unity of artistic structure."
- (142) Ich meine die Kontroverse zwischen Angelo Poliziano und Paolo Cortesi.
- (143) Weinberg, *Trattati*, Bd. I, S. 274.
- (144) Bernardino Partenio, *Della imitatione poetica* (1560), Nachdruck München 1969, S. 105/106:
 Imitare non è altro che ritrare nei suoi scritti la simiglianza dell'altrui stilo, usandosi questo istesso temperamento nello scrivere, che si vede esser usato da colui, che ci habbiã proposto da imitare.

(Weitere Stilbelege: S. 6, 14, 33, 80, 138, 148, 158, 194, 222, 237).

- (145) Gegen 1530 erscheint *Della imitazione* von Giulio Camillo Delminio (Weinberg, *Trattati*, Bd. I; *stile*: S. 161, 170, 176). - In Bartolomeo Riccis *De imitatione* von 1541 wird die *ingenium-et-stilus*-Formel in bezeichnender Weise erweitert:
Nam qui in scribendo stylum suum, suum ingenium
sequatur tantum, qui naturae suae quasi vestigiis
currat...
(Weinberg, *Trattati*, Bd. I, S. 424 - Unterstreichungen A.M.)
Schon 1510 hatte Pomponio Gaurico in "the earliest formal commentary on the *Ars poetica* in the Cinquecento, as far as I have been able to discover" (Weinberg, *History*, Bd. I, S. 88) eine enge Verbindung zwischen *stylus* und *natura* hergestellt: "optimum illum videri stilum: qui eius rei de qua agitur naturam imitabitur." (ebd. S. 89)
- (146) Z.B. Erasmus von Rotterdam und Scaliger.
- (147) G.B. Giralaldi Cinzio, *Super imitatione epistola* e C. Calcagnini, *Super imitatione commentatio* (beide 1532), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. I (Zitat S. 202; *stile* noch: S. 199, 209, 216).
- (148) Weinberg, *History*, Bd. II, S. 819, der "the quarrels over Dante's *Divina Commedia*, Sperone Speroni's *Canace* e Macareo, Ariosto's *Orlando Furioso* and Tasso's *Gerusalemme Liberata*, and Guarini's *Pastor Fido*" (ebd.) darstellt.
- (149) Selbstverständlich gibt es auch negative Urteile: siehe etwa Trissinos (sprachlich zu verstehendes) "cattivo stile" bezüglich der Dichter Guittone d'Arezzo, Brunetto Fiorentino, Bonagiunta da Luca u.a. - ein Urteil, das sich auf Trissinos Interpretation von Purg. XXIV, 55-57 stützt. (Giovanni Giorgio Trissino, *La Poetica* (I-IV: 1529), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. I, S. 26). - Siehe ferner folgende Fußnote!
- (150) "lo cui bel stilo" (Giovanni Bernardino Fuscanò, *Della oratoria e poetica facoltà* (1531), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. I, S. 194); als Tadel: "uno incolto e rozzo stilo" (ebd. S. 190). - "la bellezza de lo stile" (Lorenzo Giacomini, *Oratione in lode di Torquato Tasso*, zitiert nach: Weinberg, *History*, Bd. II, S. 1059).
- (151) "la dolcezza e leggiadria dello stile" (auf Bembo) und "uno stile considerato e gravissimo" (auf Della Casa; Lionardo Salviati, *Della poetica lezion prima*, in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 600). - "altri poemi sì dolci di stile" (Camillo Pellegrino, *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, in: Weinberg, *Trattati*, Bd. III, S. 310).
- (152) "uno stile, che ha in se maestà, piacevolezza, & argutia" (Giulio Baldeschi, Widmung (1572) zur *Erofilomachia* von Sforza d'Oddo, zitiert nach: Weinberg, *History*, Bd. II, S. 929). - *Piacevolezza* (mit ihrem Unterbegriff der *dolcezza*) und *gravità* (mit ihrem Unterbegriff der *maestà*) hatte Bembo in seinen *Prose della volgar lingua* gefordert.

- (153) "d'altezza e di novità di stile" (C. Pellegrino, *Il Carrafa* (1584), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. III, S. 310).
- (154) Dieser Wandel wurde durch die gelehrte humanistische Beschäftigung mit der Antike im Quattrocento eingeleitet. Wenn Iodocus Badius Ascensius in den *Praenotamenta* zu einer Terenz-Ausgabe (Lyon 1502) schreibt:
... tragoedia semper est de altissimis personis
et in altisono stilo conscripta. Comoedia vero
de mediocribus et in mediocri stilo facta.
(zitiert nach: H.W. Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester 1949, S. 28) dann ist ihm - trotz der mittelalterlichen Formulierung - sicherlich das neue (richtigere) Verständnis zuzubilligen. - Vittore Fausto macht in *De comoedia libellus* (1511) einen Stilgegensatz zwischen alter und neuer Komödie namhaft:
Stili cum caeteris scripturis eadem esse
differentia videtur: antiqua etenim comoedia
gravis et elata semper incedit, ac nonnunquam
obsoletiora quaedam verba sectatur; at contra
recentior perspicuum sermonem affectat, ut
pote quae novis ac politioribus utatur atticis.
(zitiert nach: Weinberg, *Trattati*, Bd. I, S. 11; *stile* noch auf den Seiten 9, 12, 17, 18, 19).
- (155) Trissino veröffentlichte 1529 eine Übersetzung dieser Schrift.
- (156) Giovan Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 58.
- (157) ebd.
- (158) So A. Buck in seiner Einleitung zum Faksimile-Neudruck (Stuttgart 1964) der *Poetices libri septem* von Julius Caesar Scaliger (Lyon 1561), wonach ich im folgenden zitiere.
- (159) ebd. S. 11 (Buch I, Kap. 5)
- (160) ebd. S. 11 (Buch I, Kap. 6)
- (161) Tommaso Corrae, *In Librum de Arte Poetica Q. Horatii Flacci Explanationes* (1587), Nachdruck München 1969, S. 91.
- (162) ebd. S. 94
- (163) ebd. S. 96; schon Luisini hatte das Horazische *nitique cothurno* mit "stylo tragico, & sublimi uti" erläutert (Francesco Luisini, *In Librum Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Commentarius* (1554), Nachdruck München 1969, f. 56 v.; weitere Stilbelege: f. 19, 21 v., 22, 53 v.).
- (164) In: Weinberg, *Trattati*, Bd. IV, S. 210
- (165) ebd. S. 220
- (166) ebd. S. 220. - Auch in den *Discorsi intorno alla comedia* (1589) von Nicolò Rossi wird der Komödie der niedere Stil zugeordnet: "Segue appresso la elocuzione nello stile tenue." (Weinberg, *Trattati*, Bd. IV, S. 46).

- (167) Jacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, zitiert nach Weinberg (*History*, Bd. II, S. 641), der (neben mittelalterlichem Erbe) ebenfalls "Aristotelian elements" konstatiert.
- (168) Giovanni Battista Pigna, *Poetica Horatiana* (1561), Nachdruck München 1969, S. 40.
- (169) ebd. S. 69. - Weitere Stilbelege: S. 9, 11, 13 und im Anhang S. 1, 5, 10.
- (170) Baccio Neroni, *Tre lezioni sulla poetica*, in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 625.
- (171) ebd. S. 627
- (172) Hierfür noch zwei Belege:
- Nicola Colonio, *Methodus de Arte poetica* (1587):
Sicut fecit de fabula Epica, sic tractavit de Comica, & Tragica, quomodo differant materia, oratione, & stylo." (in: Weinberg, *History*, Bd. I, S. 222)
 - Paolo Beni, *Disputatio* (1600):
... tragoedia et comoedia, quae longe dispares atque adeo contrarias imitantur actiones, longe varium atque contrarium stylum desiderant.
(in: Weinberg, *Trattati*, Bd. IV, S. 355).
- (173) Schon vor der Veröffentlichung des *Pastor fido* schreibt G. Denores seinen *Discorso* (1586), dem 1590 die *Apologia* folgt. - Denores' *Poetica* (1588) war mir leider nicht zugänglich. Wenn jedoch Jürgen Nowickis Behauptung zutrifft, daß Rizos Poetik "als Plagiat, als wörtliche Übersetzung dieser und nur dieser Schrift angesehen werden muß" (Jürgen Nowicki, Juan Pablo Mártir Rizo: *Plagiator des Giason Denores und Verteidiger Vergils*, in: *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Edd. Horst Baader und Erich Loos, Frankfurt/M. 1973, S. 363), dann spielt der Stilbegriff in dieser Schrift keine große Rolle, denn außer der bekannten Feststellung, daß die Personen der Komödie "hablan en estilo humilde y llano" begegnet das Wort nur noch zweimal im unterminologischen Sinn (S. 75 und S. 97; Zitat S. 95; in: Margarete Newels (Ed.), *Poetica de Aristoteles traducida de latin. Ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo*, Köln und Opladen 1965.)
- (174) *Il Verrato* (1588) und *Il Verato secondo* (1593), nach deren "Summe", dem *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati* (1601) im folgenden zitiert sei.
- (175) Faustino Summo, *Discorsi Poetici* (1600), Nachdruck München 1969, F. 78 (= *Discorso undecimo*). - Man beachte die feine Unterscheidung bei der Behandlung der Komödie, deren *stil* zwar *humile*, deren *apparato* aber *mezano* ist: so wird man einerseits gleich zwei Strängen der Tradition gerecht, verhindert andererseits aber eine (schon leichter zu bewerkstellende) Stilmischung zwischen hohem und mittlerem Stil.
- (176) ebd. f. 79
- (177) ebd. f. 80

- (178) Battista Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*, S.425 der Ausgabe: G. Casella (Ed.), *Il Pastor fido. Tragicommedia pastorale di Battista Guarini con il discorso critico dell'autore sopra esso*, Firenze 1866.
- (179) ebd. S. 425/426
- (180) ebd. S. 426
- (181) ebd. S. 427:
 Oltre di ciò, gli stili non sono come campane
 [..] ma sono come le spiritose e arrendevoli
 corde del musicale strumento...
 Auch hier stehen die beiden Extrembegriffe nebeneinander:
 Nel medesimo modo si maneggian gli stili, nè,
 perchè il magnifico si rimetta, rimarrà per
 questo d'esser magnifico; nè per che il dimesso
 s'aiti, passerà ne confini del grande. (S. 427/428)
- (182) ebd. S. 428
- (183) ebd. S. 428/429
- (184) ebd. S. 429
- (185) Faustino Summo, *Discorsi Poetici* (1600), Nachdruck München 1969, f. 79 v (= *Discorso undecimo*).
- (186) ebd. f. 80
- (187) Auf Guarinis taktisches Angebot, die *tragicomedia* mische eigentlich nur höhere Stile, gehen seine Gegner vielleicht auch aufgrund des Beiwortes *pastorale* nicht ein. Für sie war die Ekloge, die über einen dialogischen Aufbau verfügte, auch eine dramatische Gattung, aber eindeutig niedrigen Stils, wie es aus der *rota Vergilii* ersichtlich war. - Vgl. hierzu Trissinos Ausführungen:
 Ultimamente diremo qualche cosetta della Egloga
 pastorale, la quale è, dello istesso genere della
 poesia, che è la Comedia, cioè de i piu bassi, e
 de i peggiori...
 - was ihn nicht hindert, über Sannazaro so zu urteilen:
 "quantunque habbia bello, et alto stile" (Giovan Giorgio
 Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in:
 Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 87). - Zu Vergils Eklogen-
 Stil siehe auch Lodovico Castelvetro, *Opere varie critiche*
 (1727), S. 155 (zitiert nach Neudruck München 1969; weitere
 Stilbelege: S. 114; 164 = zu Purg. XXIV, 62; die Belege von
 S. 95 und S. 165 sind nur Zitate).
- (188) Faustino Summo, *Discorsi Poetici* (1600), Nachdruck München 1969, f. 93 (= *Discorso duodecimo*). Weitere Stilbelege f.1
 (= *A Benigni Lettori*), f. 53 v (= *Discorso settimo*) und
 f. 64 (= *Discorso nono*).
- (189) *Compendio della poesia tragicomica* in der Ausgabe von G.
 Casella, Firenze 1866, S. 433.
- (190) ebd. S. 436/437
- (191) Diese Rolle Guarinis unterstreicht Gianfranco Folena, *La
 mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella
 poetica del Guarini*, in: *La Critica Stilistica e il Barocco
 Letterario. Atti del secondo congresso internazionale di
 studi italiani*, Firenze 1958, S. 345-349.

- (192) Auch Autoren, die sich im Zeichen der "Modernität" prononciert gegen das klassizistische Regelsystem äußerten, sprachen dabei von Stil: In einem Komödienprolog Pietro Aretinos heißt es:
- ... non vi maravigliate se lo stil comico non s'osserva con l'ordine che si richiede, perchè si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene.
- Und ebenfalls in einem Komödienprolog (diesmal von Agostino Ricchi) steht:
- e son vari i costumi, pare onesto
con questi le poesie, le prose, i versi,
li stili e l'uso anchor del recitare,
sicondo i tempi, si mutino e innovino.
- (Beides nach: A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 193 bzw. S. 198).
- (193) Ich betrachte hier nur die *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587, aber sicher vor 1570 verfaßt), im folgenden als "1587" zitiert, und die *Discorsi del poema eroico* (1594), im folgenden als "1594" zitiert - beide in der Ausgabe von Ettore Mazzali: Torquato Tasso, *Prose*. Milano/Napoli 1959. - Wenn ich die frühere Fassung der beiden Texte stärker berücksichtige, kommt das daher, daß sie Stilfragen akzentuierter behandelt als die spätere; ich möchte jedoch darauf hinweisen, daß in der Überarbeitung von 1594 - im Gegensatz zu anderen Themen (vgl. Mazzali, *Introduzione*, XXIX) - gerade die Stillehre so wenig verändert wurde, daß wichtige Passagen wörtlich wiederkehren.
- (194) Diese Stildefinition durchzieht den gesamten Text; daneben erscheinen andere, dem jeweiligen Zweck angepaßte, wie: "Stando che lo stile sia un instrumento co'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte..." (1587, S. 401).
- (195) 1587, S. 392
- (196) 1587, S. 392/393
- (197) Auch Homer habe alle drei Stile verwendet:
- Oltre a ciò da lui furono usati tutti tre gli stili: io dico il grande, il mediocre e l'umile: perché, sì come nota Aulo Gellio, il sublime è attribuito ad Ulisse, il temperato a Nestore, il tenue a Menelao, il quale, essendo spartano, dovea parlare più acutamente de' gli altri. (1594, S. 597)
- (198) 1587, S. 393
- (199) 1587, S. 394. - Die Fortsetzung dieser "Abgrenzung" kann ihre stilmischende Tendenz nicht verleugnen:
- Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico; il che fa più sovente; talora verso le lascivie del lirico; il che fa più di rado, come dichiarando séguito. (ebd.)

- (200) 1587, S. 394
- (201) 1587, S. 395
- (202) Reiches Material zur Begriffsgeschichte von *Lyrik* bzw. der Aufzählung ihrer verschiedenen Unterarten bietet: Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle/Saale 1940. - Die gesonderte Behandlung einzelner Gedichtformen führt natürlich zu unterschiedlicher Stileinordnung; hierzu drei Beispiele aus Antonio Sebastiano Minturno, *L'Arte Poetica* (1564), Nachdruck München 1971:
- S. 185: "Qualè stile convenga alla Canzone" ¶
Ma, percioche grande & honorata è la
materia, ch'alla Canzone più si richiede;
il grande anchora & honorato stile convien,
che le stia meglio.
- S. 237: "Qual sia lo stile della Sestina" -
Non secco; ma fiorito: non aspro; ma
piacevole: non enfiato; ma pieno: e con
parole elette, e soavi, ordite chiaramente,
e vagamente tessute.
- S. 267: "Stile basso di Frottola" -
A questa maniera di Canzone stà bene lo
stile basso, ma piacevole, & aguto; & il
motteggiare con proverbi, e con detti
festevoli.
- (Insgesamt zähle ich 54 Stilbelege, darunter allerdings die Zitate aus Dante und Petrarca; S. 75: "messer Luigi Alemāni; il cui stile et ingegno merita soma laude". - In Minturnos *De Poeta* (1559), Nachdruck München 1970, begegnet *stilus* nur fünfzehnmal; das einzige, was die beiden Poetiken in der Stillehre verbindet, ist die von Quintilian (inst. orat. X 3,5) übernommene Ermahnung: "Sia, come Quintiliano commanda, tardo lo stile, perche sia diligente." *L'Arte Poetica* S. 448/449 bzw. *De Poeta* S. 564/565). - Den Unterschied im Stil zwischen *tragedia*, *comedia*, *epopeia* und den "ditirambi" behandelt auch Giulio Del Bene (*Due discorsi*, in: Weinberg, *Trattati*, Bd. III, S. 197).
- (203) 1587, S. 393
- (204) Besonders auch die von Scaliger übernommene Unterscheidung Tassos zwischen "l'umiltà di Virgilio ne lo stile sublime, cioè ne l'Eneide" und der *umiltà* "de la *Buccolica*" (1594, S. 656).
- (205) - eine Stilmischung, die Tasso im *Aminta* ohne jegliche theoretische Skrupel praktiziert hat. - Auch der Herausgeber der Ricciardi-Ausgabe, E. Mazzali, schreibt auf S.XXXIII seiner *Introduzione*:
- Così la divisione degli stili (tre, secondo Demetrio e Cicerone, il magnifico o sublime, il mediocre, l'umile) tende ad attenuarsi, perché il Tasso sovrappone a queste distinzioni la sensibilità sua di poeta della *Liberata* e della *Conquistata*...

- (206) Zur Bedeutung von *concetto* bei Tasso und zur *concetto*-Begriffsgeschichte von Tasso bis Matteo Pellegrini siehe: Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo*, Bern 1951, S. 157-175.
- (207) 1587, S. 405
- (208) 1587, S. 392
- (209) 1587, S. 395
- (210) Tassos Haltung zu Dante ist von der Brauchbarkeit der Argumente bestimmt; im *libro secondo* von 1594 wird Dante als Autorität zitiert:
Ma non dee l'opinione di Dante esser tralasciata, perché la sua autorità, in questa lingua non mediocre, può esser fondamento de la nostra opinione. Egli dice ne' libri *De la volgare eloquenza* che tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile: la salute e l'amore e la virtù. La salute come utile; l'amor come piacevole; la virtù come onesta. Ma se il sommo stile è il tragico in quanto è l'istesso con l'eroico, o in quanto il contiene, l'amore senza fallo dee esser cantato dal poema eroico. (S. 551)
- (211) 1587, S. 403. - Diese Kritik an Dante findet sich - soweit sie das Sonett betrifft - auch bei Cesare Crispolti (*Lezione del sonetto* (ca. 1592), in: Weinberg, *Trattati*, Bd.IV, S.201):
E Dante fu di parere che lo stile grave e magnifico non fosse proprio del sonetto, perché egli in quel suo volume che *Della volgare eloquenza* intitolò, tutti i poemi in tre specie divide, cioè in tragedia, in commedia, et in elegia. Sotto la prima spezie ripone tutti i poemi scritti in stile grave, sotto la seconda, i mediocri, e gli umili sotto la terza; e tra questi egli annovera il sonetto. Con tutto ciò (e sia detto con pace di Dante e del Tomitano), s'egli è leccito, come provato abbiamo, che nel sonetto soggetto grave e magnifico abbia luogo, sarà parimente leccito che le parole siano gravi e magnifiche...
Als leuchtendes Gegenbeispiel erscheint Petrarca: Onde quando il Petrarca ha voluto con l'altezza del pensiero accompagnare lo stile alto e grave, ha ciò con grandissima diligenza osservato. E per essemplio si vede l'infrascritto suo sonetto, ch'invero è altissimo e gravissimo di stile: (es folgt CCCIV; ebd. S. 204)
- (212) dessen *ingegno* e *stile*-Formel auch Tasso gebraucht: "l'Ariosto per le medesime cagioni e per felicità d'ingegno e di stile..." (1594, S. 573).
- (213) Vgl. auch den Protest des sonst geduldig kommentierenden Herausgebers E. Mazzali, S. 409, Fußnote 4!
- (214) 1587, S. 393

- (215) 1587, S. 400. - Ähnlich auch 1594, S. 668:
... quanto più ci allontaniamo da l'uso comune,
tanto lo stile diviene più nobile e più sublime.
- (216) Bernardino Daniello, *La Poetica* (1536), Nachdruck München 1968, S. 131. - Weitere Stilbelege auf den Seiten 25, 85, und 117.
- (217) Zitiert nach: Weinberg, *History*, Bd. II, S. 1003.
- (218) Zitiert nach: Weinberg, *History*, Bd. II, S. 1026.
- (219) Dieses Wort, das im Streit um Góngora eine Schlüsselstellung einnehmen wird, benutzt schon Tassos Vater, der an Petrarca "la cultezza e leggiadria dello stile" lobt (Bernardo Tasso, *Ragionamento della poesia* (1562), in: Weinberg, *Trattati*, Bd. II, S. 574).

Das spanische Siglo de Oro

Juan de Valdés zählt im 5. Kapitel seines *Diálogo de la lengua* Wörter auf, die er aus dem Griechischen und Lateinischen in die spanische Sprache einführen möchte. Dazu gehört auch das Wort *estilo*, dem folgende Definition beigegeben wird:

*Estilo llamamos a la manera de dezir buena
o mala, áspera o dura* (1)

Und da das 6. Kapitel mit dem sprachlichen Stil befaßt ist, und im 7. Kapitel der Stilbegriff das Kriterium für Werturteile über die damals bekannte spanische Literatur abgibt, kann man Juan de Valdés mit einigem Recht als den ersten bedeutenden Autor der spanischen Stil-Literatur bezeichnen. Allerdings war er nicht der erste, der das spanische *estilo* gebrauchte; die Belege hierfür beginnen schon ungefähr 100 Jahre früher.

Die Anfänge

Im *Cancionero de Baena* erscheint die allgemeine Bedeutung "Art und Weise, sich auszudrücken" in charakteristischer Doppelung: "estillo e platica de corte e mundo" (2). Mehr auf die literarische Praxis bezogen sind zwei Belege, die sich in *La Comedieta de Ponça* von Don Iñigo López de Mendoza, dem Marqués de Santillana, finden:

*Dexado el estilo de los que fingían
metáforas vanas con dulce locuela*

und: *servado el estilo con temprado freno* (3)

Das bekannte *Proemio al Condestable de Portugal* bietet eine originelle Variante der Dreistiltheorie; allerdings spricht der Autor von "tres grados", nicht von "tres estilos", wenn er dem *sublime* das griechische und lateinische Versgedicht, dem *mediocre* die Volkssprache (z.B. Guido Guinizellis oder Arnaut Daniels) und dem *infimo* Lieder und Romanzen der Volkspoesie zuordnet (4). Von *estilo* im Zusammenhang mit der Dreistiltheorie ist die Rede bei Juan de Mena (5), der wie Dante - er verweist selbst auf die Tradition der Dante-Kommentatoren - die drei Höhenlagen des Stils bestimmten Gattungsbezeichnungen

zuordnet. So lesen wir über den *estilo tragédico*:

Tragédico es dicha el escritura que habla de altos hechos y por bravo y soberbio y alto estilo, la cual manera siguieron Homero, Virgilio, Lucano y Estacio; por la escritura tragédica, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines.

Un über den *estilo comédico*:

El tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio.

Die Bezeichnung des zweiten Stils orientiert sich nicht mehr an Dante selbst, sondern an der Kommentartradition (vgl. etwa Benvenuto Rambaldi da Imola):

Sátira es segundo estilo de escribir, la naturaleza de la cual escritura y oficio suyo es reprender vicios, del cual estilo usaron Horacio, Persio y Juvenal.

Im Gegensatz zu Juan de Valdés' Vorschlag geben sich Antonio de Nebrijas Übersetzungsdefinitionen betont wertneutral; im *Dictionarium latino-hispanicum* steht:

stylus, i - per metonymiam - Por el estilo de escribir (6)

Den generellen Aspekt des Stilbegriffs unterstreicht das *Vocabulario de romance en latin*:

estilo de dezir - character dicendi (7)

Neben diesen Wortgleichungen verdient eine Stelle der *Gramática castellana* zitiert zu werden. In Verbindung mit Heraklit fällt das Wort vom "estilo oscuro" (8), das besonders im Streit um Góngora polemische Schärfe gewinnen sollte. Juan del Encina, der in seinem *Arte de la poesía castellana* neben der engen literarischen Verwendung unseres Fachterminus auch eine weitere (9) kennt, leitet mit seinem Programm des "discutirlos [= poetas] en los estilos e sentencias y en las licencias" (10) zu Juan de Valdés über. Bevor dieser seinen Gesprächspartnern - und damit dem Leser - Vorzüge und Fehler der spanischen Schriftsteller schildert, legt er zu Beginn des 6. Kapitels dar, was er unter gutem Stil versteht, wobei er ohne falsche Scham den eigenen heranzieht:

Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo, solamente

tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación. Quanto al hacer diferencia en el alçar o abaxar el estilo, según lo que scrivo, o a quien escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín (11)

Die Forderung nach dem *aptum* ist ganz der Tradition verhaftet; die Entschiedenheit aber, mit der Juan de Valdés für den "einfachen" Stil Partei ergreift, läßt schon etwas von der Heftigkeit ahnen, mit der später um Begriffe wie *natural*, *afectación*, *llanamente* gekämpft wurde. An diesem Ideal werden nun Verse und Prosa spanischer Autoren gemessen; etliche *coplas* des *Cancionero general* erhalten das Prädikat *buen estilo*, andere nur ein "mejor sentido que estilo" (12). Besonders interessant erscheinen mir die Urteile über den *Amadís de Gáula* und über die *Celestina*. Letztere wird gelobt, da die Forderung nach dem *aptum* besonders gut erfüllt wurde:

El estilo, en la verdad, va bien acomodado a las personas que hablan. (13)

Der *Amadís* hat zwar einen besseren Stil als andere Ritterromane, sündigt aber gegen Einfachheit und Angemessenheit:

... en muchas partes va demasiadamente afetado y en otras muy descuidado; unas veces alça el estilo al cielo y otras lo abaxa al suelo... (14)

Wieso läßt Juan de Valdés eigentlich so viele Bücher Revue passieren und versieht sie mit Zensuren? Zu Beginn des 7. Kapitels baten ihn seine italienischen Freunde um geeignete Lektüre, "para hazer buen estilo", denn "... es tal nuestro estilo quales son los libros en que leemos" (15). Die Auffassung, daß der eigene Stil nur über die Nachahmung fremder Vorbilder zu erwerben sei, teilt Juan de Valdés mit den lateinisch schreibenden Autoren des 16. Jahrhunderts in Spanien. So führt Juan Luis Vives in der *Epistola II de ratione studii puerilis* unter dem Stichwort *stilus* aus:

Exercendus est crebro stilus, optimus magister atque effector dicendi, et initio quidem non solum vocabulis uteris ex auctoritatibus desumptis, sed etiam sententiolis ex illis decerptis, apte tamen compositis, ut magna ex parte alienum sit scriptum; sensim admiscebis tua, donec crescente cum aetate eruditione, fias omnino tuus. (16).

Und Fox Morcillo ergänzt diese Anleitung in einer Schrift, die den programmatischen Titel trägt: *De imitatione, seu de informandi styli ratione*:

Nam id imprimis in omni imitatore requiro, ut ingenium eius cum illo, quem imitetur, aliqua ex parte congruat, siquidem ei semper oratio accommodata est. (17)

Imitatio wird in dieser "Lerntheorie" nicht nur als einfache Nachahmung aufgefaßt, sondern als Anverwandlung von Wesensähnlichem, und zwar in solchem Maße, daß *ingenium* und *stylus* unauflösbar miteinander verknüpft sind:

Semper enim ingenio stylus, ut sermo, congruit, usque adeo ut inde naturam, moresque cuius vis non minus, quam e vultu, et consuetudine noscas. Atque haec quidem ingenij vis in stylo universo, quasi in corpore universo cernitur. (18)

Für eine abschließende Definition, die Stil als Ganzheitsbegriff ausweisen will, versucht Fox Morcillo eine Synthese aus *aptum*-Forderung und Persönlichkeitsausdruck:

... profecto stylum orationis nihil aliud, quam characterem, genium, ac formam dicendi quandam esse puto, quae vel pro ingenij cuiusquam, vel rei, quae in quaestionem vocatur, ratione varietur. Itaque totus ille orationis alicuius decursus, ac filium, quod ubique sui est simile, mihi proprie stylus esse videtur: qui non tam in singulis periodis, verbis ve, quam toto in eius corpore spectatur... (19)

Von der Dreistiltheorie zum Wertbegriff

Es lag nahe, die zunächst wertneutralen Bezeichnungen des "hohen, mittleren, niedrigen" Stils zur wertenden Charakterisierung eines Werkes heranzuziehen, und zwar in dem Sinn, daß ein Text des "hohen" Stils eben höher einzuschätzen sei als einer des "niedrigen". Diese Bedeutungsverschiebung erfolgte vor allem in Textsorten wie Prolog, Widmung und lobendes Sonett oder Epigramm, das am Beginn des Buches stand - eine in Spanien gern geübte Sitte. Dabei lassen sich unschwer zwei Hauptgruppen unterscheiden: Die einen Texte dienen besonders dem Lob und preisen somit den "hohen" Stil des nachfolgenden Werkes, während die anderen - vom Autor selbst verfaßt - in aller Bescheidenheit vom "niedrigen" Stil des Werkes sprechen. Als eindrucksvolles Beispiel für die

erste Gruppe bietet sich eine Passage der *Excusa del autor der Celestina* an:

Jamás yo no vide en lengua romana,
Después que me acuerdo, ni nadie la vido,
Obra de estilo tan alto, subido,
En tosca, ni griega, ni castellana. (20)

Die Wertnuance des so verstandenen *alto estilo* zeigt auch Pérez de Guzmán in seinem *Pólogo del autor* sehr schön:

... el estoriador sea discreto e sabio e aya buena
retórica para poner la estoria en fermoso e alto
estilo, porque la buena forma onrra e guarneçe la
materia. (21)

Ein für die zweite Gruppe charakteristischer Bescheidenheitstopos findet sich in der Widmung der *Diana Montemayors*:

el baxo estilo de la obra y el poco merecimiento
del autor della (22)

Auch der Lyrik des 16. Jh. ist diese Formel geläufig; so spricht etwa Garcilaso de la Vega in seiner *Égloga tercera* die Bitte aus:

ni desdées aquesta inculta parte
de mi estilo que en algo ya estimaste. (23)

Und in einem Sonett Fernando de Herreras ist die Rede von:

mi humilde y simple estilo (24)

Dieser "reine" Bescheidenheitstopos kann jedoch von anderen Bedeutungen überlagert werden. Wenn Lazarillo de Tormes in seinem *Prólogo* bekennt, "que en este grosero estilo escribo" (25), ist diese Aussage den an dieser Stelle üblichen Bescheidenheitstopoi nachempfunden, kennzeichnet aber gleichzeitig die tatsächliche Stilhöhe des folgenden Berichts. Darüberhinaus kann die Aussage auf ihren Schreiber zurückbezogen werden, der ja aufgrund seiner sozialen Herkunft gar nicht anders schreiben (?) kann. (26)

Im Gegensatz zum Anonymus des *Lazarillo* meidet Mateo Alemán den niedrigen Stil. Obwohl "el sujeto es humilde y bajo" (27), macht er sich zu Beginn des 2. Teils Sorgen, "si aquí los frasis no fueren tan gallardos, tan levantado el estilo" (28) wie im 1. Teil. Er wird es sicherlich mit Zufriedenheit vermerkt haben, daß ihm sein italienisch schreibender Freund bestätigte, die folgende Vita sei "con alto stil fabuleggiata" (29).

Mit gewohnter Meisterschaft behandelt Cervantes den Bescheidenheitstopos. Im Prolog zum 1. Teil des *Don Quijote* schildert er die (erfundene) Entstehung des Prologs. Besorgt breitet er

vor einem Freund die (angeblichen) Mängel seines Werkes aus, darunter auch:

... una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina... (30)

So steht unser Topos im Text, wird aber durch die Gegenrede des Freundes gleich wieder aufgehoben, der die traditionellen Mittel des *poeta eruditus* einer beißenden Kritik unterzieht. Diese Kritik betraf auch "los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse" (31), denen Cervantes ebenfalls den Prozeß macht, da er dem Rat des Freundes folgt, und so kommt es, daß wir am Beginn des *Don Quijote* statt des Lobes eines hohen Stils Sonette des Amadís oder des Orlando furioso lesen.

Poetiken um 1600

Es gibt in Spanien verhältnismäßig wenige systematische *artes poeticas*, deshalb mußte die bisher referierte Stiltheorie mühsam aus verstreuten Bemerkungen verschiedenster Autoren rekonstruiert werden. Gegen Ende des 16. Jh. erscheinen die ersten Traktate mit Systemcharakter: 1580 *El Arte poética en romance castellano* des Miguel Sánchez de Lima und 1592 *El Arte poética española* des Juan Díaz Rengifo (32). In diesen Werken hat aber *estilo* noch keinen rechten Platz, da sie der poetologischen Reflexion wenig Raum zugestehen, der praktischen Anleitung zum Dichten jedoch sehr viel. Wenn Sánchez de Lima einmal die Aufgabe des Dichters mit "mezclando el agradable y dulce estilo, co[n] lo provechoso y muy sentido" (33) beschreibt, dann verbindet er eine Formel, die aus der *Celestina* (34) bekannt war, mit dem Horazischen *miscere utile dulci*, das primär nicht viel mit dem Stil zu tun hat. In unserem Zusammenhang ungleich wichtiger sind die Poetiken von Alonso López Pinciano und Luis Alfonso de Carvallo. Ihre unterschiedliche philosophische Ausrichtung - El Pinciano ist Aristoteliker, Carvallo Platoniker - bleibt in der Stiltheorie von untergeordneter Bedeutung. Im 6. Brief seiner *Philosophía antigua poética* (1596) berichtet El Pinciano vom

gesellschaftlichen Ursprung der Dreistillehre, wobei er allerdings nicht auf der Dreizahl insistiert:

... será menester demos algún nombre al estilo patricio, y llamavémosle alto, y, al plebeyo, baxo, y, al equestre, mediano; y, si queréys que los estilos sean sólo dos, alto y baxo, y que el medio no haya miembro por sí, por ser una mezcla de ambos, sea como os pareciere. (35)

Bei der Behandlung von Tragödie und Komödie (Brief 9) wählt El Pinciano ohne Zögern die (leichter zu handhabende) Zweistilvariante; er greift die alte Unterscheidung

que la tragedia es hecha en alto estilo, y la comedia, en baxo

auf und fährt begründend fort:

no es diferencia nueva, porque es anexo el estilo a la persona q/ue7 habla: que, si en la tragedia, grave, como es dicho, claro está que el desta ha de ser estilo grave, y el de aquélla, humilde... (36)

Auch im Bereich der Lyrik stehen sich zwei Stile gegenüber:

El Pinciano dixo:¿Pues no se habla algo del estilo particular desta lírica?

Y Ugo respondió: De la parte dicha dithirámbica está dicho que quiere estilo peregrino, y, especialme/n/te, el que consta de vocablos compuestos y graves. De las demás especies líricas lo que entiendo es que piden estilo figurado y florido y variado con diversas sentencias... (37)

Ob man in diesen Stilen, dem *estilo peregrino*, der mit seltenen Ausdrücken oder Fremdwörtern arbeitet, und dem *estilo figurado y florido*, der mit rhetorischen Figuren ausgeschmückt ist, eine frühe Beschreibung dessen sehen soll, was später mit *culteranismo* oder *conceptismo* bezeichnet worden ist, sei dahingestellt.(38)

Im *Cisne de Apolo* des Luis Alfonso de Carvalho ist zweimal die Rede von drei Stilen, einmal im Sinn der traditionellen Dreistiltheorie, das andere Mal im Zusammenhang mit der Einteilung der Dichtung. Wie sich diese Carvalho vorstellt, geht am besten aus dem das Gespräch resümierenden Achtzeiler hervor:

En dos partes mayores la poesia,
narracion y concepto es dividida.
es narracion contar por llana via,
la cosa como fuere sucedida,
concepto es discurrir con galania,
sobre la cosa que es ya conocida,
son sus estylos tres, Exagematico,
Misto es el otro, y el tercero Dramatico. (39)

Die Platon folgende Einteilung nach der Sprechsituation (*estilo Dramatico*: dargestellte Figuren, *Exagematico*: Dichter, *Misto*: beides) führt zu einer gattungsunabhängigen Stillehre, da diese drei Stile auch gemischt vorkommen können, oder - wie z.B. bei der *Egloga* - wahlweise verwendet werden können:

... podra ser en estilo exagematico
o misto, o si quisieres en dramatico. (40)

Neben dieser ungewöhnlichen Dreistiltheorie kommt auch die vertraute ausführlich zu Wort, und zwar in Verbindung mit der *decoro*-Regel. "Que cosa es decoro en la poesia, y de los tres estylos que ay de escribir" ist der erste Paragraph des vierten Dialogs überschrieben, der die uns bekannte Doktrin darlegt und deshalb nicht eingehender referiert werden soll. Es seien jedoch die ihn wie üblich beschließenden Verse wiedergegeben, da sie besonders deutlich die Rolle des *Cisne* in dieser Poetik beleuchten; vorher sei angemerkt, daß sich der *estilo humilde* des Gesprächs (41) nun in einen *estilo llano* verwandelt - ein Vorgang, der die wachsende Vorliebe der spanischen *preceptistas* für diesen Ausdruck augenfällig macht.

El nadar nuestro Cisne en el agua clara,
pisar tierra, volar el viento leve,
el decoro y decencia nos declara,
que el Poeta en sus obras guardar deve,
en estylo comun materia rara,
y al contrario a reyr provoca y mueve,
trate la llana en estylo llano,
en alto la alta, mediana en el mediano. (42)

"El estilo moderno cómico"

Mit dieser Wendung kennzeichnet Pellicer 1635 im Untertitel seines Werkes *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico* (43) die veränderte Art, Theaterstücke im Spanien des frühen 17. Jh. zu schreiben. Gleichzeitig gibt der Ausdruck zu erkennen, welche Rolle das Wort *estilo* im Kampf um die Herausbildung des spanischen Nationaltheaters gespielt hat. In dem uns hier interessierenden Gebiet der Stiltheorie hieß dieser Kampf vor allem Wechsel von der bislang vorherrschenden Stiltrennung zwischen (hoher) Tragödie und (niedriger) Komödie zu einer Stilmischung, die zur Auflösung

der traditionellen Dreistiltheorie führte. Es erscheint zwar noch hie und da die strikte Zuordnung der Komödie bzw. Tragödie zu *einem* Stil des Dreierschemas, so z.B. bei Cristóbal de Mesa (1607):

Ay tres estilos, alto, mediano, infimo,
Usa el sublime el Epico, y el Tragico,
Y es el humilde siempre propio al comico (44)

oder in Cervantes' *Prólogo* zu *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615):

... el verso es el mismo que piden las comedias,
que han de ser, de los tres estilos, el infimo... (45)

wobei auffällt, daß hier in Spanien Komödien als nur dem untersten, nicht aber auch dem mittleren Stil zugehörig erachtet werden.

Die Gegenbewegung im Sinne des "estilo nuevo" (46) aber ist unübersehbar, etwa, wenn Juan de la Cueva 1606 in seinem *Exemplar poético* die noch im *Cisne de Apolo* in üblicher Allgemeinheit abgefaßte Dreistillehre im Sinne der *decoro*-Regel konkret auf die einzelnen Figuren eines Theaterstücks bezieht und fordert:

Guarda el decoro que jamás perdieron
en dar conforme al caso que tratares
el estilo, y el verso, cual hicieron
si a rey, legado alguno le enviases
diferencia el estilo al ordinario
que es vicio si a los dos los igualares (47)

Auf solchen Äußerungen konnte Lope de Vega aufbauen, als er 1609 in seinem *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* die Stil-mischung als unverzichtbaren Bestandteil der *comedia nueva* anführte. Im ersten Teil seines Manifests, der vor allem der Darstellung des alten, stiltrennenden Theaters gewidmet ist, kommt Lope im Zusammenhang mit den *comedias antiguas* auf die "bajeza de estilo" (48) zu sprechen - ein Ausdruck, an dessen abwertender Bedeutung in diesem Kontext kein Zweifel besteht. Wenige Verse später (49) steht *el estilo cómico* der *grandeza trágica* gegenüber, wobei *grandeza* mehr bedeutet als nur die neutrale Angabe der Höhenlage. All dies sind Hinweise darauf, daß für Lope die doktrinäre Beschränkung der *comedia antigua* auf den niederen Stil höchst unbefriedigend war, da sie jene *belleza* des

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca... (50)

ausschloß, wofür doch *naturaleza* selbst das Beispiel bot! Im zweiten Teil, der Darstellung des neuen, stilmischenden Theaters, schlägt er die starre Doktrin der drei (Gattungs-)Stile mit ihren eigenen Waffen, nämlich der *decoro*-Forderung (für die sprechenden Personen). Im Zeichen der Imitatio der Wahrheit bringt Lope de Vega die althergebrachte Theorie ins Wanken:

porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persuade o aparta alguna cosa. (51)

Dieser Angriff wurde von den Gegnern des neuen Theaters nicht so ohne weiteres hingenommen. Ihren Vorwurf erfahren wir - prägnant zusammengefaßt - von Ricardo de Turia:

[Las comedias] impropias en la elocución, diciendo que la poesía cómica no permite introducción de personas graves, como son reyes, emperadores, monarcas, y aun pontífices, ni menos el estilo adecuado a semejantes interlocutores, porque el que se ciñe dentro de esta esfera es el más infimo. (52)

Diesen Vorwurf sucht Ricardo de Turia in seiner Schrift zurückzuweisen und den Stil des neuen Theaters, den er richtig als "estilo y forma tragicómica" (53) bezeichnet, zu verteidigen. In dem oben erwähnten Traktat Pellicers zeichnet sich der Sieg des *estilo moderno cómico* deutlich ab. Wenn im *Precepto 2^o* zu lesen steht:

El segundo precepto es el estilo. Y aunque en mi opinión la comedia no tiene determinado, hallo en esto mayor excelencia, por ser un compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heroico. (54)

dann heißt das, daß Pellicer die Mischung bisher getrennter Inhalte schon so geläufig erscheint, daß er sein Hauptaugenmerk auf die variierte Verwendung verschiedenster Versformen richten kann: *estilo trágico* = octavas, canciones, silvas y romances; *estilo lírico* = décimas, endechas, liras, quebrados, glosas y sonetos etc. (55) Das *decoro* wird im folgenden *Precepto* gefordert:

El tercer precepto es la dulzura del estilo. Saber acomodarse el poeta a la materia que trata, cogiendo el aire a los pasos que escribe. (56)

Wenngleich die Stilmischung des spanischen Nationaltheaters noch so mancher Anfeindung ausgesetzt war - z.B. durch López de Vega,

der das "confundir los dos estilos, trágico y cómico" (57) tadelte -, so wurde sie doch allmählich Gemeingut, was sich daraus ersehen läßt, daß gegen Ende des Jahrhunderts P. José Alcázar kurz und bündig schreiben konnte:

La felicidad de la elocuencia pide que guarde el estilo la propiedad de la persona. La comedia imita a la vida humana. Y así han de hablar en ella las personas como hablaran aquellos que representan (reyes, príncipes, ciudadanos, rústicos). (58) (59)

Der Stil eines Autors: Streit um Góngora

"La batalla en torno a Góngora" (60) ist vor allem die Auseinandersetzung um die Individualität eines Stiles. Alle Kontrahenten, mochten sie in der Beurteilung von Góngoras Werk noch so unterschiedlicher Meinung sein, waren sich einig, daß sein Stil neu und einzigartig war. Doch folgen wir dem Verlauf der Diskussion im einzelnen!

Luis Carrillo y Sotomayor gilt als Wegbereiter des *culteranismo*. In seinem *Libro de la erudición poética* (1611), das noch ganz einem generellen Stilbegriff verhaftet ist, leitet er aus den drei Prinzipien des *necesario*, *provechoso* und *delectable* drei verschiedene "generos de estilo" (61) ab: notwendig zur Verständigung ist die Umgangssprache, nützlich die "historia"; "la Poesia" dient der Ergötzung.

Diferente es el estilo del Historiador al del Poeta, en quanto al hablar (62)

Dabei fällt dem Dichter der höchste zu, während die anderen Sprachverwendungen "de mas llano estilo" (63) sind. "Alto por su estilo" (64) kann nur etwas genannt werden, was mit ebenso großer Gelehrsamkeit geschrieben ist wie die Werke der antiken Autoren. Die rhetorische Frage:

Porque en estilo nos emos de conocer menores? (65)
wird so zum Appell, gelehrt zu dichten.

1613 erscheinen Góngoras *Soledades*. Noch im selben Jahr schreibt Pedro de Valencia einen Brief *A Don Luis de Góngora en censura de sus poesías* (66), in dem er eine Zweiteilung des gongorinischen Werkes konstatiert, die rasch Gemeingut wurde. In

einer ersten Phase habe der Dichter einen "antiguo estilo, claro, liso y gracioso" (67) gepflegt, der nun - leider, nach Pedro de Valencia - durch einen neuen, dunklen verdrängt worden sei.

Auch Lope de Vega preist den Stil der ersten Phase:

Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo
puro... (68)

aber nur, um den folgenden, "este nuevo estilo" (69), umso heftiger zu tadeln. Góngoras Beispiel mache bedauerlicherweise Schule, und Lope weiß auch den Grund: Es gäbe so viele Nachahmer

... pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día... (70)

Lope de Vega und seine Anhängerschaft warfen Góngoras neuem Stil *oscuridad* vor und erhoben den *estilo llano* - dieser Bezeichnung für den *stilus humilis* begegneten wir schon im *Cisne de Apolo* - zum positiven Gegenbegriff. Auf dieses Ideal bezieht sich Góngora ironisch in dem Sonett *A los apasionados por Lope de Vega* (71), die in der ersten Gedichtzeile als "patos de la aguachirle castellana" vorgestellt werden. Indem er das doppeldeutig gebrauchte Vega als "con razón Vega por lo siempre llana" charakterisiert, wertet er seinerseits diesen Stil als flach, da allgemeinverständlich, ab und stellt ihm stolz seinen *estilo culto* entgegen, der sich auf die antike Bildung stützt:

las ondas acusad, cuantas os niega
ático estilo, erudición romana.
Los cisnes venerad cultos... (72)

Góngoras unversöhnlichster Gegner, Quevedo, nahm diesen "ático estilo", den er als "jerigonza" (73) apostrophiert, in unzähligen Gedichten aufs Korn. Besondere Aufmerksamkeit verdient in unserem Zusammenhang die *décima*: *Búrlase de todo estilo afectado* (74), eine Art *exercices de style* über ein Liebesgedicht:

Con tres estilos alanos
quiero asirte de la oreja,
porque te tenga mi queja,
ya que no pueden mis manos.

Quevedo läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, welchen Autor die gewundenen Liebesbeteuerungen des *estilo primero y segundo* kariieren sollen:

Va del estilo, que brilla
en la culterana prosa
grecizante y latinosa

Erst der *estilo tercero* bringt die "Auflösung" in *buen romance*:

Digo, pues, que yo te quiero,
y que quiero que me quieras

Auch in seinen Prosaschriften kämpft Quevedo unentwegt gegen "el *estilo descaminado y extraño*" (75), so vor allem im Geleitwort seiner Luis de León-Ausgabe an den Conde-Duque und im *Comento contra 73 estancias que Don Juan Ruiz de Alarcón ha escrito*, in dem sich der Ausdruck "el *estilo de don Luis*" (76) findet. Dieser Ausdruck ist offenbar gängige Münze - er begegnet bei Pedro Díaz de Ribas (77), Martín de Angulo y Pulgar (78), José de Pellicer (79) und Martín Vázquez Siruela (80) - und signalisiert die Individualisierungstendenz im Sinne des Autorenstils. Gerade Pedro Díaz de Ribas liefert mit seinen *Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo y Soledades* eine mustergültige stilkritische Untersuchung *avant la lettre*, aus der wegen der Fülle interessanter Bemerkungen zum Stil (81) nur einige wenige Gedanken herausgegriffen werden können. Wie bringt Díaz de Ribas Góngoras "estilo nuevo" (82) der Gegenseite -

otros por ser muy affectos a un estylo llano,
cándido y fácil, preciándose de verdaderos ymi-
tadores de Garçi Lasso... (83)

nahe? Auf den ersten Einwand, Góngora gebrauche "muchas voces peregrinas" (84), bedient er sich des *tu-quoque*-Arguments:

También Garçi Lasso, aunque su estylo es puro,
cándido y llano, usó muchas voces toscanas y
latinas... (85)

Nun muß der Apologet eine schrittweise Umwertung des *llaneza*-Ideals betreiben, denn Góngora dichtete eben nicht "con estylo humilde y llano" (86). Hierzu sind alle Mittel recht: da wird der *stilus humilis* als "estilo plebeyo" (87) verächtlich gemacht; da erscheint des Stils "alteza" (88) unverhüllt als Wertbegriff, und schließlich bringt Góngoras Anwalt das ehrwürdige Gebäude der Dreistillehre zum Einsturz, um den Stil seines Autors zu rechtfertigen. Seine Gegner behaupteten mit einigem Recht

... que estas Soledades tratan de canpos, choças
y pastores, y que assí es Poesía Bucólica y se a
de allanar al estylo ínfimo, como los demás ver-
sos bucólicos... (89)

Darauf antwortete er zunächst noch im Rahmen der Dreistillehre:

... su principal assumpto no es tratar cosas pas-
toriles , sino la peregrinación de un Príncipe,

persona grande, su ausencia y afectos dolientes en el destierro, todo lo qual es materia grabe y debe tratarse afectuosamente, con el estilo grabe y magnífico. (90)

Doch dann trennt er radikal - als ob er die Schwäche des eben angeführten Argumentes selbst einsähe - den materiellen vom elokutionellen Stilbegriff und folgert:

Fuera de esto, es cierto que, aunque el Poeta tenga obligación de amainar la brabeça y sobervia de espíritu en los sujetos humildes que principalmente trata, como de la Agricultura, etc., con todo eso, en éstos ha de ser alto y valiente en las palabras, en el modo de dezir [...]. Adviertan esto los que piensan que el estylo de las 'Soledades' avía de ser llano, bucólico y humilde... (91)

Derart intensive Bemühungen, Góngoras Stil zu verstehen und zu verteidigen, mögen den Verlauf der *batalla* nicht unbeeinflusst gelassen haben. So fand etwa Juan de Jáuregui nach dem rüden, direkten Angriff seines *Antídoto contra la pestilente poesía de las 'Soledades'* zu der sorgfältiger abwägenden Position des *Discurso poético*. Hatte er im *Antídoto* "este nuevo estilo de Vm. (tan contrario al gusto de todos!)" (92) noch pauschal als "bronco estilo" (93) abgelehnt und der "escabrosidad" (94) geziehen, so liest man im *Discurso poético* folgende "Zugeständnisse":

Es cierto que el estilo poético debe huir las dicciones humildes y usar las más apartadas de la plebe... (95)

oder:

que la oración poética en estilo magnífico debe huir el camino llano... (96)

Diese "Zugeständnisse", die sich für Anhänger der *llaneza*-Partei wie Absagen lasen, hielten Jáuregui indes nicht davon ab, den *culteranos* ihre Fehler vorzuhalten. Diejenigen, die ihre Aufgabe als Dichter zu leicht nehmen, indem sie ihre Verse "con abierta licencia" (97) schreiben, "facilitan grandemente el estilo y fácilmente destruyen su altitud y grandeza" (98). Der Stil von Leuten, denen die Dichtung "sólo un sonido estupendo" (99) ist und deren Verse häufig nicht den "nombre de oscuridad sino de la misma nada" (100) verdienen, kann nur als "estilo fantástico" (101) bezeichnet werden (102).

Ähnlich wie Pedro de Valencia und Lope de Vega unterteilt Francisco Cascales Góngoras Werk: "... del estilo claro se pasó al

oscuro..." (103), wobei seine Sympathien der ersten Werkhälfte gehören und er "... la magnificencia de su primer estilo ..." (104) lobt. "Este nuevo estilo" (105) fällt deshalb dem Verdammungsurteil anheim, da er nicht den Anforderungen des "estilo claro" (106) entspricht, den Cascales im Gegensatz zu seinem Briefpartner Francisco del Villar für jede Art von Dichtung fordert. Die interessanteste Charakterisierung von Góngoras neuem Stil liefert Cascales jedoch zu Beginn seines Briefes *Sobre la oscuridad del 'Polifemo'* y *'Soledades'* mit seinem berühmten Diktum vom

... estilo tan fuera de todo estilo... (107), das in diesem Zusammenhang sicherlich nicht sehr positiv gemeint war, aber Zeugnis davon ablegt, wie einzigartig dieser Autorenstil empfunden worden ist. Für Góngoras Verteidiger ist diese Einzigartigkeit leicht zu definieren, so etwa für Martín de Angulo y Pulgar, dessen *Epistolas satisfactorias* direkt auf Cascales antworten:

... la mayor licencia de don Luis es la alteza de su estilo, y el haber sido el primero al que se le debe el culto sumo al que ha llegado nuestra poesía. (108)

In diesem Sinne erklärt auch Francisco Andrés de Ustarroz Góngoras Beinamen:

... i juzgando su estilo inimitable, le llaman Homero Español... (109)

Selbst dem für Camões eingenommenen Manuel de Faria y Sousa merkt man das Gespür für den unvergleichlichen Autorenstil an:

... pero no haya comparacion de Gongora, con Luis de Camoens: porque los estilos, i assumptos a que cada uno se dio, no lo sufren. (110)

Wie problematisch die Stellung der Stilindividualität in der Ära der Imitatio blieb, beleuchtet schlaglichtartig der Bericht Salazar Mardones' von einem *religioso*, der dafür bekannt war, "componer casi en su [= Góngoras] estilo" (111), der jedoch bezüglich der *Soledad primera* bekannte: "fuera de toda imitación" (112).

Baltasar Gracián

Graciáns Poetik, die letzte bedeutende des Siglo de Oro, unterscheidet sich von ihren Vorgängerinnen vor allem dadurch, daß sie ihre Materie unter den neuen Gesichtspunkten der *agudeza*, des *concepto* usw. angeht. Dieser neue Ansatz ließ traditionelle Begriffe nicht unverändert, so auch nicht unseren Stilbegriff. Die wichtigste Errungenschaft auf diesem Sektor ist ein erstaunlich modern anmutender Ganzheitsbegriff von Stil, der schon im *Arte de ingenio* von 1642 vorhanden ist und in der *Agudeza y arte de ingenio* (1648) (113) ausgebaut wird. In dem *discurso: De la perfección del estilo en común* (114) liest man:

Dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos... (115)

Gracián läßt keinen Zweifel daran, daß diese seine Stilauffassung von der neuen *concepto*-Theorie bestimmt ist - was sich konkret so auswirkt, daß die Qualität eines Stiles von den verwendeten *conceptos* abhängt:

Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza... (116)

Daneben haben auch andere Elemente ein gewisses Gewicht, so z.B.:

Los adjuntos y epítetos son gran parte del aliño del estilo, circunstancias de agudeza... (117)

Die entscheidende Bedingung für einen guten Stil aber liegt in der gewissenhaften Wahl des Wortes, das den Gedanken optimal ausdrückt:

Mas el nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo. (118) -

eine schwierige Kunst, in der Tacitus (119) Bewundernswertes geleistet hat, dem nachzueifern Gracián nicht müde wird.

Nach diesen Äußerungen zum *estilo en común* spricht Gracián *De la variedad de los estilos* (120):

Descendiendo a los estilos en su hermosa variedad, dos son los capitales: redundante el uno y conciso el otro, según su esencia; asiático y lacónico, según la autoridad. (121)

Beide Stile sind gleichberechtigt:

Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión. (122)

und am ehesten gattungsmäßig zu differenzieren:

El dilatado es propio de oradores; el ajustado,
de filósofos morales. (123)

wobei die Möglichkeit der Mischung nicht ausgeschlossen wird:

Los historiadores se bandean, lisonjeando el gusto con su agradable variedad. (124)

Ein interessanter Vergleich mit der Musik verdeutlicht diese Art von Mischung in der Geschichtsschreibung:

La desnuda narración es como el canto llano (125);
sobre él se echa después el agradable artificioso
contrapunto. (126)

Für die beiden geschilderten Stile gilt selbstverständlich auch das, was vom *estilo en común* gefordert wurde: "Uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa..." (127).

Diese Zweistiltheorie, die in beiden Fassungen (1642 und 1648) der Graciánschen Poetik enthalten ist, mußte deshalb so ausführlich referiert werden, da sie von einer anderen Zweistiltheorie, die jedoch erst 1648 erscheint, überlagert wird. Warum Gracián "un tratado de los Estilos, su propiedad, ideas del bien hablar" (128) hinzufügte, läßt sich nur vermuten: Mit der ersten Zweistiltheorie konnte der Streit um Góngora (129) nicht erfaßt werden; erst die zweite Theorie stellte mit ihrem Rückgriff auf die alte Unterscheidung des *ordo naturalis* / *artificialis* das hierfür erforderliche begriffliche Instrumentarium bereit.

Ohne sich um eine logische Verknüpfung der beiden Theorien zu kümmern, beginnt Gracián den *discurso LXII: Ideas de hablar bien* mit den Worten:

Otros dos géneros de estilo hay celebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural y el artificial; aquel, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto, y terso; este, pulido, limado, con estudio y atención: aquel claro, este dificultoso. (130)

Die Formulierung "muy altercados" und die sich im Text anschließende Gegenüberstellung der Argumente von "valedores" des einen Stiles und "secuaces" (131) des anderen verweisen m.E. deutlich auf die *Querelle* der zurückliegenden Jahrzehnte. Wenn dann Gracián mahnend ausruft: "Pero cada uno en su sazón, y todo con *coradura*", und sein oft zitiertes Verdammungsurteil anschließt:

... hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza, usando de encontrados y partidos... (132)

heißt das nicht, daß er als llaneza-Anhänger gegen Góngora und dessen Getreue Front macht. Vielmehr verdammt er nur die Auswüchse, deren sich etliche Góngora-Imitatoren schuldig gemacht haben. Daß Gracián hier sehr wohl differenziert, geht aus einer späteren Stelle, wo uns Vertreter des *estilo culto* vorgestellt werden, klar hervor:

Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en el latín Apuleyo y en el español don Luis Carrillo lo platicaron, cuanto porque lo remontó a su mayor punto, don Luis de Góngora, especialmente en su 'Polifemo' y 'Soledades'. Algunos le han querido seguir, como Icaros a Dédalo... (133)

Doch nicht in jedem Nachahmer sieht Gracián einen unglücklichen Ikarus; über Paravicino etwa gibt er folgende nuancierte Beurteilung ab:

En la prosa fue igual suyo el agradable Hortensio: juntó lo ingenioso del pensar con lo bizarro del decir; es más admirable que imitable... (134)

Als "el primero ejemplar del estilo grave, conceptuoso y natural" (135) liest man einen Brief von Antonio Pérez; als Hauptvertreter des *estilo natural* zitiert Gracián den von ihm hochgeschätzten Mateo Alemán:

Es el estilo natural, como el pan, que nunca enfada [...] por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español. (136)

Wenn allerdings Gracián den traditionellen *naturalis/artificialis*-Gegensatz durch den mittleren Stil der ebenfalls traditionellen Dreistillehre ergänzt wissen will:

Hay uno como medio entre los estilos natural y culto, que ni del todo se descuida, ni del todo se remonta, de frase substancial y llena. Tal fue el de D. Antonio de Fuenmayor, en la 'Vida de Pío V'... (137)

bedeutet das nicht viel mehr als einen Hinweis darauf, wie beliebig austauschbar die Schemata der generellen Stiltheorie in der Mitte des 17. Jahrhunderts schon geworden waren.

- (1) Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Ed. Antonio Comas, Barcelona 1972, S. 164.
- (2) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Ed. José María Azáceta, Madrid 1966, Bd. II, S. 701 der Nr. 323. Vgl. dazu auch Walter Schmid, *Der Wortschatz des Cancionero de Baena*, Bern 1951, S. 80: "estillo: manera de hablar, estilo."
- (3) *La Comedieta de Ponça*, Ed. Maxim. P.A.M. Kerkhof, diss. Groningen 1976, Vers 21/22 und 72.
- (4) Ich folge hier dem Abdruck des Proemio in: Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid 1974, Band II, S. 921ff.
- (5) Diesbezüglicher Ausschnitt der *Coronación* des Juan de Mena in: Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid 1965, S. 53.
- (6) Elio Antonio de Lebrija, *Dictionary latinohispanicum, et vice versa*, Antverpiae MDLIII, (BN: X 2201); daneben finden sich noch folgende Eintragungen:
 stylus,i Por el punçon para escrevir en tablillas
 stylus,i interp. pila,ae. sive columna structilis
- (7) Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla 1516), Ed. Gerald J. MacDonald, Philadelphia 1973, S. 99.
- (8) Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Ed. Ig. González-Llubera, London 1926, S. 76.
- (9) Juan del Encina, *Arte de la poesía castellana* (1496), Ed. facs. Emilio Cotarelo, Madrid 1928, (Staatsbibl. Berlin 4 77774).
 Fol.II^r: "en nuestro castellano estilo"; diese weitere Bedeutung findet sich häufiger, so z.B. auch im Titel *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* der 1514 erschienenen Sammlung von Lucas Fernández.
- (10) ebd. fol.IV^r.
- (11) Benützte Ausgabe s. Fußnote 1; S. 179.
- (12) ebd. S. 189
- (13) ebd. S. 207
- (14) ebd. S. 198
- (15) ebd. S. 187
- (16) *Joannis Ludovici Vivis Valentini Opera omnia a Gregorio Majansio*, (8 Bde), Valentia 1782-1790; hier Bd. 1, 1782, S.274. Diese Auffassung des Stils als persönlicher sprachlicher Ausdrucksform verträgt sich nur schwer mit der tradierten Dreistiltheorie, die Vives zwar referiert: "stilum, sive characterem, fecerunt triplicem, imum, summum, et inter duos illos interjectum mediocre", aber sofort als konstruiert und nicht der Praxis entsprechend kritisiert (Bd. 5, 1785, S. 162).

- (17) *Sebastiani Foxii Morzilli hispalensis de imitatione, seu de informandi styli ratione Libri II*, Antverpiae 1554, (BN: X 17 995), fol. 14v.
- (18) ebd. fol. 33r.
- (19) ebd. fol. 30v. Von Alfonso García Matamoros konnte ich nur *De ratione dicendi libri duo* (Compluti 1561, BN: X 17 835) einsehen, wo *stylus* nur eine untergeordnete Rolle spielt; *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi styli ratione commentarius* (Compluti 1570) war mir nicht zugänglich.
- (20) *La Celestina*, Edd. M. Criado de Val y G.D. Trotter, Madrid 1970, S. 10.
Ferner wird der Stil der *Celestina* gelobt:
 (a) In der portada verschiedener Editionen als "su agradable et dulce estilo". Diese Editionen sind die von Sevilla (1502 und 1523), Valencia (1514), Toledo (1538) und Alcalá (1569); vgl. dazu : Manuel Abad, "La ilustración de portadas de 'La Celestina' en 7 ediciones del siglo XVI, in: *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, S. 229-239.
Ebenso in der Edition von Barcelona (1529): s. obige Ausgabe S. 1.
 (b) In *El auctor a un su amigo*: "su estilo elegante" (S.3);
 (c) In *Alonso de Proaza, Corrector de la impresión, al lector*: "en estilo primero de Athenas" (S. 306).
- (21) Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y Semblanzas*, Ed. R.B. Tate, London 1965, S. 2.
- (22) Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Ed. F. López Estrada, CC, S. 3.
- (23) Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Ed. Elias L. Rivers, Madrid 1964; *Egloga tercera*, Vers 35/36.
Ähnlich auch in der *Epístola a Boscán*, Vers 4-7:
 no le podrá faltar con vos materia,
 ni será menester buscar estilo
 presto, distinto, de ornamento puro,
 tal cual a culta epístola conviene.
 Auf eine weitere *estilo*-Verwendung weist Sarmiento, *Concordancias*, Madrid 1970, hin.
- (24) Fernando de Herrera, *Poesías*, Ed. J.M. Blecua, Madrid 1948, Son. XIII,12 (S. 50).
Auf zwei weitere *estilo*-Belege verweist David Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid 1966.
- (25) *La vida de Lazarillo de Tormes*, Ed. Alberto Blecua, Madrid 1972, S. 89.
- (26) ebd. S. 43 Fußnote 75
- (27) Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*; in der Sammlung: *La picaresca española*, Ed. Angel Valbuena Prat, Madrid 1978, Bd. 1, S. 484.
- (28) ebd. S. 479
- (29) ebd. S. 481. Das S. 482 abgedruckte Sonett des Bruders Custodius Lupus rühmt Alemáns Stil als "El delicado estilo de su pluma" - ein Ausdruck, der den Sprachforscher aufhorchen läßt.

- (30) Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Ed. Angel Valbuena Prat, Madrid 18 1975, Bd. II, S. 302.
- (31) ebd. S. 302. Weitere Verwendungen von *estilo* durch Cervantes bietet: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid 1962, S. 433.
- (32) Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Ed. (facs. 1606) Antonio Martí Alanís, Madrid 1977. (Soweit ich sehe, begegnet *estilo* = Art und Weise nur ein einziges Mal, und zwar auf S. 9).
- (33) Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, Ed. Rafael de Balbín Lucas, Madrid 1944, S. 40. (Weitere 11 Belege für *estilo* = Art und Weise.)
- (34) cf. Fußnote 20!
- (35) Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Ed. A. Carballo Picazo, (3 Bde.), Madrid 1953; ich zitiere Ausgabe von 1973, Bd. II, S. 167/168.
- (36) Beide Zitate ebd. Bd. III, S. 28
- (37) ebd. Bd. III, S. 137/138
- (38) Ausführlicher zu dieser Frage: Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid 1962. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß El Pinciano, der - wie Aristoteles zu Beginn seiner Poetik - die Dichtung in *épica, trágica, cómica y lírica* einteilt, nach der Charakterisierung der Stile von Tragödie, Komödie und Lyrik auch den Stil des Epos erläutert (11. Brief, Bd. III, S. 195ff.)
- (39) Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Ed. A. Porqueras Mayo, (2 Bde.), Madrid 1958, 3. Dialog § II = Bd. II, S. 13.
- (40) ebd. Bd. II, S. 104 (§ XXI^{IIII})
- (41) ebd. Bd. II, S. 115 (4. Dialog § I)
- (42) ebd. Bd. II, S. 116. Es sei angemerkt, daß *estilo* im *Cisne de Apolo* sehr häufig gebraucht wird. Meistens hat es jedoch eine weite Bedeutung im Sinne von "Art und Weise", wie es aus dem Untertitel der Poetik (*Los metodos y estylos que en las obras deve seguir el Poeta*) oder der Definition von *metodo* ("Metodo es Griego, nombre, y quiere dezir via, razon, modo, manera, estilo, o arte, segun dize Quintiliano con que se constituyen, componen, y enseñan, y deprenden algunas cosas", Bd. II, S. 36) hervorgeht.
- (43) Nach Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid 1965, S. 217/218 - einer vorzüglichen Sammlung, welche die Textgrundlage für den vorliegenden Abschnitt abgab.
- (44) nach Margarete Newels, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden 1959, S. 33 und 91.
- (45) Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 145. Valbuena Prat liest in seiner Edition der *Obras completas* "ha" statt "han" (Madrid 18 1975, Bd. I, S. 211).
- (46) Dieser Ausdruck stammt aus dem *prólogo* des Cristóbal de Virués zur *Tragedia de la gran Semíramis* (1609); zitiert nach Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 123.

- (47) Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, Ed. F.A.de Icaza, Madrid 1924. *Estilo* begegnet in den drei Episteln insgesamt zweiundzwanzigmal.
- (48) Text nach Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del 'Arte nuevo' de Lope de Vega*, Madrid 1976, S. 183 (Vers 74/75). Ähnlich negativ sieht Esteban Manuel de Villegas den niederen Komödienstil, wobei er *humilis* mit *llano* wiedergibt (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 159).
- (49) Juan Manuel Rozas, S. 184 (Vers 107/108)
- (50) ebd. S. 187 (Vers 174/175)
- (51) ebd. S. 189 (Vers 253-256)
- (52) Ricardo de Turia, *Apologético de las comedias españolas* (Valencia 1616); abgedruckt in: Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 148.
- (53) ebd. S. 150
- (54) José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*; nach Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 220.
- (55) ebd. S. 220/221
- (56) ebd. S. 221
- (57) Antonio López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (Madrid 1641); nach Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 231.
- (58) P. José Alcázar, *Ortografía Castellana* (ms, ca. 1690); nach Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, S. 243. Lope de Vegas
... el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil... (Vers 258/259)
kehrt wörtlich wieder und erfährt eine Erweiterung:
Sea, pues, el estilo puro, claro, fácil,
espléndido, sonoro, adornado. (ebenfalls S. 243)
- (59) Neben den hier angeführten Belegen findet sich *estilo* noch bei folgenden Autoren, die in Sánchez Escribano y Porqueras Mayo abgedruckt sind:
- Juan Rufo, S. 83
- Cristóbal de Virués (vgl. Fußnote 48), S. 122
- Cristóbal de Mesa (vgl. Fußnote 44), S. 137
- Cristóbal Suárez de Figueroa, S. 160, 166
- Bartolomé Leonardo de Argensola, S. 188
- Francisco de Barreda, S. 196, 200, 201
- Feliciano Enríquez de Guzmán, S. 205.
- (60) So der Titel einer von Ana Martínez Arancón herausgegebenen Textsammlung, die eine schmerzliche Lücke schließen könnte, wäre sie nur nach philologischen Gesichtspunkten erstellt worden ("no soy filóloga" betont die Herausgeberin p. XVI des 1978 in Barcelona erschienenen Buches).
- (61) Don Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, Ed. Manuel Cardenal Iracheta, Madrid 1946, S. 59.
- (62) ebd. S. 58
- (63) ebd. S. 91
- (64) ebd. S. 99
- (65) ebd. S. 109

- (66) Ich zitiere die zweite Fassung des Briefes nach: Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Edd. Juan y Isabel Millé y Giménez, Madrid 1972, S. 1082ff.
- (67) ebd. S. 1085: weitere estilo-Belege: S. 1086 und S. 1091.
- (68) Lope de Vega, *Respuesta a un papel que escribió un señor destos reinos en razón de la nueva poesía*, nach: *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, por Don Cayetano Rosell, (BAE 38), Madrid 1872, S. 138.
- (69) ebd. S. 139
- (70) ebd. S. 138. Ebenfalls einen Tag stellte auch Quevedo für dieses Unterfangen in Aussicht: "Quien quisiere ser Góngora en un día..." in: *Aguja de navegar cultos con la receta para hacer 'Soledades' en un día* (*Obras completas*, Ed. Felicidad Buendía, Madrid 1966, Bd. I "prosa", S. 362).
- (71) Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Edd. Juan y Isabel Millé y Giménez, Madrid 1972, S. 549, Nr. LXXVI.
- (72) Auch in anderem Zusammenhang verwendet Góngora das Wort *estilo*, so z.B. als lobenden Wertbegriff (Millé y Giménez Nr. 314 und Nr. XLVI). Weitere Belegstellen bietet Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las Obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid 1930, ohne allerdings vollständig zu sein.
- (73) Z.B. in der obengenannten (Fußnote 70) *Aguja de navegar cultos*.
- (74) Don Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, Ed. Felicidad Buendía, Madrid 1966, Bd. II "verso", S. 405/406.
- (75) ebd. Bd. I "prosa", S. 473. Weitere estilo-Belege der Widmung *Al excelentísimo Señor Conde-Duque*: S. 466, 467 (3x), 468, 469, 470.
- (76) ebd. S. 362. Weitere estilo-Belege im *Comento*: S. 354 und 355, wo man auf eine kuriose Variante der Dreistillehre trifft: "... tres estilos hay ínfimos: el primero es doctrinal, el segundo descriptivo y el tercero laudatorio..." - *Estilo* begegnet ferner einmal in *La culta latiniparla* (S. 373). Häufig ist auch das typische Lob des Stils: S. 461, 464 (2x), 473, 474, 475, 477, 478, 479 und 1735. - Eine Stelle sei noch ausführlicher zitiert, da hier *estilo* Quevedo dazu dient, einen *Autorenstil* zu identifizieren. Es handelt sich um die Frage, ob das 1474 in Paris erstmals gedruckte Werk *De remediis fortuitarum ad Gallionem* von Seneca stammt - eine Frage, die Justus Lipsius verneinen zu müssen glaubte, und zwar aus Stilgründen. Dagegen wendet sich Quevedo zu Beginn seines *De los remedios de cualquier fortuna* mit folgenden Worten:
Yo no sólo afirmo ser de Séneca todas las sentencias y palabras, sino este mismo estilo; porque en Séneca hallamos, primero que en el Petrarca, el estilo de repetir una palabra muchas veces, y consolarla, y declararla repetidamente en diferentes maneras. (S. 956)
Wenngleich das Ergebnis wenig überzeugend ist, handelt es sich doch um einen Ansatz zur stilkritischen Arbeitsweise.
- (77) Eunice Joiner Gates (Ed.), *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas y El Antídoto de Juan*

de Jáuregui, El Colegio de México 1960.

S. 35: "El estilo del señor Don Luis de Góngora"

S. 39: "estilo de nuestro Poeta".

- (78) Martín de Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias*; nach Ana Martínez Arancón (Fußnote 60), S. 209: "estilo de los poemas de don Luis de Góngora".
- (79) José de Pellicer, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*; nach Ana Martínez Arancón, S. 238: "el estilo de don Luis".
- (80) Martín Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética*; nach Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid 1925, S. 380-395.
Neben dem Titel auch S. 384: "todo el estilo de D.L." und "su estilo" (S. 382, 383, 392). - "El estilo nuevo de Góngora" findet Erwähnung auf S. 382, 383 (2x) und S. 385 (2x). - Auf die Zweiteilung in Góngoras Werk spielt Vázquez Siruela auf S. 384 an: "... los que mayor oposición le an hecho después en el segundo estilo, testificando que si se ubiese quedado en el primero, mereciera estatua en el Parnaso, i su fama i nonbre volarían sobre las estrellas."
- (81) Ich zähle 49 estilo-Belege.
- (82) ebd. (Fußnote 77) S. 35
- (83) ebd. S. 35. Wir stoßen hier auf die generelle Variante des *claro/oscuro*-Gegensatzes, den wir in seiner individuellen, auf Góngora applizierten Fassung bei Pedro de Valencia, Lope de Vega und Francisco Cascales antreffen. Daß Díaz de Ribas nicht zufällig Garcilaso als Vertreter des typologischen *claro*-Stils wählt, beweist auch eine Parallelstelle des Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, der am Ende einer Reihe von "claro estilo"-Vertretern "el divino Garcilaso" nennt (*Parecer de Don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su Autor*; nach Ana Martínez Arancón, Fußnote 60, S. 22).
- (84) ebd. S. 35 = *Primera objeción*
- (85) ebd. S. 44
- (86) ebd. S. 60
- (87) ebd. S. 52 und S. 57
- (88) ebd. S. 43 und 67
- (89) ebd. S. 51
- (90) ebd. S. 51/52
- (91) ebd. S. 53
- (92) Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo; nach E.J. Gates (Fußnote 77) S. 97, Nr. 17.
- (93) ebd. S. 97, Nr. 16
- (94) ebd. S. 97, Nr. 16. Weitere estilo-Belege: S. 99, Nr. 17: "estilo culto", Nr. 18: "estilo plebeyo" (!); S. 127, Nr. 34; S. 139, Nr. 43.

- (95) Juan de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, Ed. Melchora Romanos, Madrid 1978, S. 71.
- (96) ebd. S. 79. Ähnlich auch S. 99: "... como si a la difícil de Helicón se pudiese llegar por camino llano."
- (97) ebd. S. 111
- (98) ebd. S. 112
- (99) ebd. S. 114
- (100) ebd. S. 134
- (101) ebd. S. 134. Weitere estilo-Belege: S. 64, 72, 80, 83, 95, 97, 98, 99, 116, 118, 121, 122, 123, 126, 127, 136, 137, 138.
- (102) Ob man der geschilderten Zwischenstellung Jáureguis angemessen dadurch Rechnung trägt, daß man den *Discurso poético* als "Poética del Conceptismo" einordnet, wie das Antonio Vilanova in der von Díaz-Plaja herausgegebenen *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona 1953, Bd.III, S.650ff) macht, sei dahingestellt.
- (103) Francisco Cascales, *Cartas Filológicas*; nach D. Eugenio de Ochoa (Ed.), *Epistolario español*, Madrid 1952, (BAE LXII, S. 463-550).
hier: Ep. X. A Don Francisco del Villar [...] *Contra su apología*, S. 486.
- (104) ebd. S. 487
- (105) ebd. S. 486 (In diesem Brief noch ein weiterer estilo-Beleg auf S. 486).
- (106) ebd. Ep. IX. Don Francisco del Villar al padre maestro Fr. Juan Ortiz [...], S. 484:
Si nuestro poeta tratára de alguna historia, culpáramosle en hora buena, porque, como los heroicos hechos y grandiosas hazañas se proponen para que todo el mundo las imite y entienda, es bien se traten con el estilo claro; mas conceptos sutiles, levantados de punto, singulares alusiones, pinturas fabulosas, galanas fábulas á propósito, *qui potest capere capiat...*
Eine bemerkenswerte Auffassung!
- (107) ebd. Ep. VIII. Al licenciado Luis Tribaldo de Toledo. *Sobre la oscuridad del 'Polifemo' y 'Soledades' de Don Luis de Góngora*, S. 481. (Auf derselben Seite ein weiterer estilo-Beleg.)
- (108) Martín de Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias*; nach Ana Martínez Arancón (Fußnote 60), S. 220. Weitere estilo-Belege S. 209, 215, 218.
- (109) Francisco Andrés de Ustarroz, *Defensa de la Patria del invencible martyr S. Laurenço*; nach Hewson A. Ryan, "Una bibliografía gongorina del siglo XVII", in: *Boletín de la Real Academia Española*, 33, 1953, S. 427-467; hier: S. 450.
- (110) Im Kommentar zu Canto III, 94 der *Lusiadas* de Camoens, nach Ryan, S. 447 (estilo auch auf S. 442 und 444).

- (111) Cristóbal de Salazar Mardones, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe*; nach Ana Martínez Arancón (Fußnote 60), S. 254. Weitere estilo-Belege: S. 243, 246, 247, 258, 268, 269, 273.
- (112) Neben den oben angeführten Belegen findet sich *estilo* noch bei folgenden Autoren, die bei Ana Martínez Arancón abgedruckt sind:
 - Francisco Fernández de Córdoba, S. 19, 21, 28 (s. Fußnote 83)
 - Andrés de Almansa y Mendoza, S. 31,33
 - Antonio de las Infantas, S. 47, 50
 - García Salcedo Coronel, S. 226.
 Weitere Belege bei Ryan (s. Fußnote 109):
 - D. Tomas Tamayo de Vargas, S. 439
 - Vicente Espinel, S. 462
 - Luis Tribaldos de Toledo, S. 465.
- (113) Ich benütze beide in der Ausgabe von Arturo del Hoyo: Baltasar Gracián, *Obras completas*, Madrid 1967.
Arte de ingenio, S. 1165-1258 (Abkürzung: *Arte*)
Agudeza y arte de ingenio, S. 231-516 (Abkürzung: *Agudeza*)
- (114) *Discurso XXXXVIII* des *Arte*, S.1252/3; *discurso LX* der *Agudeza*, S.497-501. Ich zitiere im Text die überarbeitete Fassung der *Agudeza*.
- (115) *Agudeza*, S. 497
- (116) *Agudeza*, S. 498 (*Arte*: *eloquencia* statt *decir*)
- (117) *Agudeza*, S. 500 (*Arte*: *aseo* statt *aliño*)
- (118) *Agudeza*, S. 501 (*Arte*: "Mas el nervio del estilo es la intensidad del verbo", S. 1253)
- (119) *Agudeza*, S. 501: "Elige el verbo entre mil Cornelio Tácito..."
- (120) *Discurso XXXXIX* des *Arte*, S. 1253-1258; *discurso LXI* der *Agudeza*, S. 501-506.
- (121) *Agudeza*, S. 501
- (122) *Agudeza*, S. 501
- (123) *Agudeza*, S. 501/502
- (124) *Agudeza*, S. 502
- (125) Ob das lateinische *cantus planus* zur Herausbildung der spezifischen Bedeutung des spanischen *llano* beigetragen hat, muß hier offen bleiben; Corominas' Artikel "*llano*" bietet jedenfalls keinen entsprechenden Hinweis.
- (126) *Agudeza*, S. 502
- (127) *Agudeza*, S. 502
- (128) So auf der *portada* der *segunda impression*, *facs.* in: Arturo del Hoyo, S. 232.
- (129) D. Luis de Góngora, "el Benjamín de Córdoba" (S. 1257), den Gracián als Dichter sehr schätzte, erscheint in *De la variedad de los estilos* nur beiläufig und neben anderen; die differenzierte Kritik an Góngoras Nachahmern findet sich erst in den *Ideas de hablar bien*.

- (130) *Agudeza*, S. 506
- (131) *Agudeza*, S. 506
- (132) *Agudeza*, S. 507
- (133) *Agudeza*, S. 512
- (134) *Agudeza*, S. 512. Zu dem Ausdruck "más admirable que imitable"
siehe die Ausführungen am Ende des Góngora-Abschnittes!
- (135) *Agudeza*, S. 507
- (136) *Agudeza* S. 508. Der Vergleich des *estilo natural* mit dem
"pan que nunca enfada" blieb in der spanischen Stilreflexion
lebendig; so zitiert ihn etwa Azorín (*Una hora de España*,
Buenos Aires 1948, Kap. IX: "El estilo").
- (137) *Agudeza*, S. 509/510.

Frankreich: Klassik und Klassizismus

Relativ spät (1) erst erscheint die uns interessierende übertragene Bedeutung des französischen *style*: Eustache Deschamps' *L'Art de dictier* von 1392 (2) und die davon abhängigen *Arts de Seconde Rhétorique* des 15. Jahrhunderts (3) sind zu sehr praktische Anleitungen zum Erlernen der Reimkunst, als daß hier der Stilbegriff eine größere Rolle spielen könnte. Pierre Fabris *Le grant e vray art de pleine Rhetorique* (4) ist wohl der erste theoretische Traktat des 16. Jahrhunderts, in dem der Begriff auftaucht; doch auch Autoren literarischer Texte, wie Rabelais (5) und Montaigne (6), verwenden ihn nun. Mit Sébillets *Art poétique françoys* gewinnt der Stilbegriff das Heimatrecht in den poetologischen Schriften; er ersetzt hier das lateinische *elocutio* (7) und wird das Synonym für die Wortkunst des Dichters (8): so empfiehlt Sébillet Marot und Saingelais als Vorbilder der "douceur de style" (9). In Entsprechung zum programmatischen Charakter der Schrift findet sich *style* in Du Bellays *Deffence et illustration de la langue françoise* in einem Imperativ: "Distille avecques un style coulant & non scabreux ces pitoyables elegies" (10) oder in folgender impliziter Aufforderung:

... j'ay tousjours estimé notre poésie Françoise
estre capable de quelque plus hault & meilleur
style que celui dont nous sommes si longuement
contentez. (11)

- eine Aufforderung, der sich bekanntlich Ronsard in einer ersten Schaffensphase gestellt hat. Doch bald entdeckt er die Schönheiten eines niedrigeren Stils und motiviert den Stilwechsel vom "grave" und "magnifique" zu einem "beau style bas, populaire et plaisant" mit einem Wechsel in der behandelten Materie:

Or si quelqu'un apres me vient blâmer de quoy
Je ne suis plus si grave en mes vers que j'estoy
A mon commencement, quand l'humeur Pindarique
Enfloit empoulément ma bouche magnifique,
Dy lui que les amours ne se souspirent pas
D'un vers hautement grave, ains d'un beau style bas,
Populaire et plaisant, ainsi qu'a fait Tibulle,
L'ingenieux Ovide et le docte Catulle. (12)

Aus den sich unmittelbar anschließenden Versen läßt sich m. E. ein Echo auf den zitierten Imperativ von Du Bellay heraushören:

Le fils de Vénus hait ces ostentations:
Il suffit qu'on luy chante au vray ses passions,
Sans enflure ni fard, d'un mignard et doux style,
Coulant d'un petit bruit, comme une eau qui distille. (13)

Style erscheint ferner in den poetologischen Schriften von Guillaume des Autelz (14), Jacques Peletier du Mans (15) und Pierre de Laudun d'Aigaliers (16). - In der Poetik des Peletier du Mans treffen wir auch wieder auf die Differenzierung von Tragödie und Komödie nach ihrer Stilhöhe:

Partant, ~~elles doquent être du tout diferantes an~~
~~style. La Comedie parle facilément, e comme nous~~
~~auons dit, populièrement. La Tragedie est sublime,~~
~~capable de grandes matieres tant principales que~~
~~dependantes...~~ (17)

Etlche Theaterprologe greifen diese Unterscheidung auf; so steht etwa im Vorwort zu *Les Escoliers* (1589) von François Perrin:

Il [=le poète] n'use icy d'un stile brave,
Ny d'une forme du tout grave:
Mais le stile n'est point abject
Qui convient bien à son subject.
Pendant neantmoins il n'oublie
Ce qui sert à la comedye. (18)

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert kommt es auch in Frankreich - wie in Italien und Spanien - zur Stilmischung der *tragicomédie*. Da das theoretische Für und Wider in dieser Arbeit schon ausführlich (s. Guarini und Lope de Vega) referiert wurde, und dieselben Argumente auch in Frankreich verwendet werden, sei hier exemplarisch nur ein Beleg für die extensive Auslegung der *decoro-*Regel angeführt. In François Ogiers *Préface au lecteur* zur zweiten Ausgabe (1628) von Jean de Schélandres *Tyr et Sidon* heißt es:

Personne n'ignore combien le style qu'on emploie
en de si differentes matieres, doit estre different:
l'un haut, eslevé, superbe; l'autre mediocre et
moins grave [...] (19). Or, comme cette differente
situation les rendoit diversement agreables, aussi
je crois que le style de nostre auteur contentera
les esprits bien faits, soit alors qu'il s'élève
et qu'il faict parler Pharnabaze avec la pompe et
la gravité convenable à un prince enflé de ses
prosperitez et de la bonne opinion de soy-mesme,
soit alors qu'il s'abaisse et qu'il introduit
Timadon, qui dresse une partie d'amour, ou un page
deguisé en fille qui s'en va tromper un vieillard. (20)

Als typisch barockes Phänomen bleibt diese Stilmischung nicht nur auf das Theater beschränkt: Agrippa d'Aubigné bekennt sich im Vorwort zu seinem Bürgerkriegsepos *Les Tragiques* (1616 erschienen)

nachdrücklich zu ihr; das erste Buch sei "d'un style bas et tragique", das zweite und dritte "d'un style moyen, mais satirique", das vierte "d'un style tragique moyen", das fünfte "d'un style tragique élevé, plus poétique et plus hardi que les autres", und das sechste und siebte Buch wiederum "d'un style élevé, tragique" (21). - Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts wird in Frankreich das Barock allerdings "klassisch gedämpft" und die stilmischende Tendenz mittels der Regeln der *doctrine classique* geächtet.

Die Wegbereiter der Klassik (22) auf sprachlichem Gebiet, Malherbe für die Dichtung, Guez de Balzac für die Prosa, haben mehr durch ihr praktisches Vorbild als durch ein theoretisches Lehrgebäude gewirkt. Das liefert erst Vaugelas mit seinen 1647 erschienenen *Remarques sur la langue françoise*, in denen er die neue maßgebliche Größe in der Sprachbetrachtung vorstellt: den *usage*. In der *préface* zu seinem Werk scheidet Vaugelas klar zwischen dem "bon usage" und dem "mauvais usage". Der "bon usage" beruht auf einer "élite des voix" und:

c'est veritablement celui que l'on nomme le Maistre des langues, celui qu'il faut suivre pour bien parler, & pour bien escrire en toutes sortes de stiles, si vous en exceptez le satyrique, le comique, en sa propre & ancienne signification, & le burlesque, qui sont d'aussi peu d'estendüe que peu de gens s'y adonnent. (23)

Wenig später (24) erneuert Vaugelas seinen Angriff auf eine Art des Stils, die Charles Sorel 1633 noch so verteidigt hatte:

N'est il pas vray que c'est une tres agreable et tres utile chose que le stile comique et satyrique. L'on y void toutes les choses dans leur naifveté. (25)

Doch Vaugelas steht hier keineswegs allein; auch Balzac polemisiert in einem *Entretien* gegen den "stile burlesque" (26). - Wenn Vaugelas im weiteren Verlauf seiner *Remarques* die "negligences dans le stile" (27) tadelt und "la pureté" und "la netteté du stile" (28) fordert, weiß er sich einig mit der rhetorischen Tradition, wie sie etwa in René Barys *La Rhetorique françoise* präsent ist. Bary stellt diese Forderungen an jeden der drei Stile des überkommenen Schemas:

Le style simple doit estre dépourveu d'ornement, mais il ne doit pas estre dépourveu de pureté, de netteté.

Le style mediocre doit estre pur, net, articulé,
lié, & embelly.

Le style sublime doit estre pur, net, articulé,
lié, orné, bruyant & pompeux. (29)

Obwohl die generelle Bedeutungsvariante überwiegt, vergißt Bary aber nicht den individuellen Aspekt, wobei der Stil eines Autors mit der (noch keineswegs abwertend gebrauchten) *maniera* des Malers parallelisiert wird: "Comme chaque peintre a sa maniere, chaque auteur a son style" (30).

Die Auffassung vom Stil als der Form eines Inhalts begegnet in Bossuets kleiner Schrift: *Sur le style et la lecture des écrivains et des pères de l'église pour former un orateur*. Der große Prediger beginnt: "Pour la prédication, il y a deux choses à faire principalement: *former le style, apprendre les choses*" (31). Die öffentliche Rede fordere "le style figuré, le style relevé, le style orné" (32). Hierfür empfiehlt Bossuet das Studium der antiken und französischen Autoren, wobei unter letzteren das bestimmende Vorbild Balzacs bemerkenswert scheint:

...*les Œuvres diverses de Balzac* peuvent donner
quelque idée du style fin et tourné délicatement.
Il y a peu de pensées; mais il apprend par là
même à donner plusieurs formes à une idée simple. (33)

Da die Form jedoch nicht losgelöst vom Inhalt bestehen kann, beschließt Bossuet seine Ausführungen zur Form im Sinne des *rem tene, verba sequuntur*:

Mais ce qui est le plus nécessaire pour former le
style, c'est de bien comprendre la chose... (34)

Der sich im 18. Jahrhundert vollziehende Umschwung von der Prävalenz des Generellen zu der des Individuellen kündigt sich schon vorher an; in diesem Sinn sei hier ein Wort aus den *Pensées de Pascal* (35) angeführt, das dann im 18. Jahrhundert auch immer wieder (36) zitiert wurde:

Quand on voit le style naturel, on est tout étonné
et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et
on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le
goût bon, et qui en voyant un livre croient trouver
un homme, sont tout surpris de trouver un auteur:
Plus poetice quam humane locutus es. Ceux-là
honorent bien la nature, qui lui apprennent qu'elle
peut parler de tout, et même de théologie.

Die Forderung nach einem wahren, einfachen, persönlichen Stil wird von nun an immer häufiger zu hören sein. (37)

Boileaus 1674 erschienener *Art poétique* ist die Summe der französischen Poetik des 17. Jahrhunderts; desgleichen bietet er eine Fülle überkommener Stil-Bedeutungen. Da erscheint - neben der konkreten Verwendung (38) - die Dreistiltheorie der Gattungspoetik, wenn die Ekloge dem "style humble" (39) zugeordnet wird - eine Höhenlage, die als "style humble et doux" (40) auch der Komödie eignet. Da spricht Boileau vom "vieux stile" eines Autors, nämlich Régniers (41); und wenn vom Stil des Advokaten (42) die Rede ist, oder Boileau vor einem "style trop égal et toujours uniforme" (43) warnt, dann haben wir die allgemein verbreitete Bedeutung der "Schreibweise" vor uns. Schließlich treffen wir wieder auf die Polemik gegen den burlesken Stil, einen Kollektivstil des französischen Literaturbarock:

Quoyque vous écriviez, évitez la bassesse.
Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse.
Au mépris du Bon sens, le Burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.
[...]

Que ce stile jamais ne soüille vostre ouvrage. (44)

Doch wie Boileau mit seinem *Art poétique* eine Epoche resümierend abschließt, eröffnet er mit seiner im gleichen Jahr erschienenen Übersetzung des Pseudo-Longin einen neuen Abschnitt der poetologischen Reflexion. Diese neue Etappe, die im Zeichen des *sublime*, des Erhabenen (45), die Wirkungsgeschichte der aristotelischen Poetik in Frankreich beendet, übt auch entscheidenden Einfluß auf das Nachdenken über den Stil aus. Schon Boileau selbst erklärt in der *préface* zu seiner Übersetzung mit aller Entschiedenheit:

Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant. (46)

Die strikte Trennung von *sublime* und *style sublime* bewirkt zusammen mit dem erstarkenden Interesse am Wesen des *sublime* den Übergang von einer vorwiegend rhetorischen Betrachtung des Stils zu einer ästhetisch orientierten. Diese Faktoren, die zudem den immer lauter werdenden Ruf nach dem *style simple* zumindest nicht ausschließen, beschleunigen auch den Verfall der Dreistiltheorie.

Daß die von Boileau entwickelten Gedanken im 18. Jahrhundert Gemeingut wurden, zeigen entsprechende Äußerungen von Voltaire und d'Alembert (47); daß er in seiner Zeit nicht allein stand, geht aus einem erstmals auch 1674 erschienenen Werk Rapins (48) hervor. Im 1. Teil dieser Schrift, den *Réflexions sur la poésie en général*, behandelt er in Kap. XXVII die *diction* und bestimmt: "elle doit estre congrue, claire, naturelle, éclatante, nombreuse" (49). Die Beispiele, die er zur Verdeutlichung dieser fünf Qualitäten anführt, entnimmt er dem auch ihm gut bekannten περί ὕψους. So sagt er in Kap. XXVIII von Homer:

il est le seul qui ait trouvé le secret de joindre à la pureté du style toute l'élévation et toute la grandeur dont la poésie héroïque peut estre capable. C'est aussi pour cela que Longin le propose toujours comme la règle du genre sublime. (50)

Doch das Ideal des reinen, natürlichen Stils ist schwer zu erreichen:

Mais c' est un écueil aux esprits médiocres, que ce grand style: on s'écarte des expressions naturelles, quand on en cherche de sublimes et de relevées, par des termes trop vastes et trop pompeux. (51)

Wie man diese gefährliche Klippe umschiffen könne, erläutert Rapin in einer eigentümlichen Mischung von Begriffen aus dem traditionellen Inventar und dem der neuen Ästhetik:

On ne peut réussir dans le style élevé du genre sublime, qu'on ne soit entièrement persuadé que ce style se forme des choses qu'on a à dire, des grandes images qu'on s'en fait, & de l'élévation du génie, plus que de celle de l'expression, de l'éclat des paroles, & de cet attirail de périphrases recherchées. Quand le style élevé n'est pas naturel, il dégénere toujours dans le caractère bas & rampant: car il ne peut se soutenir que de lui-même. (52)

Im 18. Jahrhundert (53) wird diese neue Ästhetik vorwiegend in den Schriften der Kunsttheoretiker (54) weiterentwickelt, während die Rhetoriker (55) die überkommene Stildoktrin bewahren. - Dubos erweitert in seinen 1719 erstmals erschienenen *Réflexions critiques sur la Poésie & sur la Peinture* (56) das Begriffsinventar der antirationalistischen Kunstauffassung um die Formel der "Poésie du style". In dieser Verbindung wächst dem Wort *style* eine andere Bedeutung zu als in den "neutralen" Wendungen: "le style de la Poésie" (57), "le style de la Tragédie", "le style de

la Comédie" (58). In einer Vorstufe zu dieser neuen Bedeutung wird *style* zum Hauptkriterium der gattungsmäßigen Differenzierung der Poesie; eine alte Gegenüberstellung (59) aufgreifend, schreibt Dubos:

En lisant un Historien, par exemple, nous regardons son style comme l'accessoire. L'important, c'est la vérité, c'est la singularité des faits qu'il nous apprend. En lisant un poème, nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme l'accessoire. L'important, c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur. (60)

Die Formel "Poésie du style" verbindet nun den *style* als das Wesentliche der Poesie mit dem Gefühl:

La Poésie du style consiste à prêter des sentimens intéressans à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, & à représenter sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas, s'il étoit dit simplement en style prosaïque. (61)

Die "Poésie du style" ist also gleichsam Dubos' *je ne sais quoi*, das einen Text zum Wortkunstwerk erhebt, bloßen Buchstaben ästhetische Wirkung verleiht. Dabei ist - will man dem Abbé nicht einen Widerspruch unterstellen - das "en style prosaïque" in der zitierten Definition nicht mit "Prosa" zu übersetzen, sondern mit "prosaischem Stil", da Dubos etliche Seiten später (62) die Qualität der "Poésie du style" auch dem "Roman de Télémaque" zuerkennt (63). Zudem bezieht sich diese Qualität gerade nicht auf das Handwerkliche der Dichtung:

Le but que se propose la Poésie du style, est de faire des images, & de plaire à l'imagination.
Le but que la mécanique de la Poésie se propose, est de faire des vers harmonieux, & de plaire à l'oreille. (64)

So kann die "Poésie du style" zur eigentlichen Basis des ästhetischen Werturteils werden, wie die Auseinandersetzung um Ariost und Tasso lehrt: Obwohl Tasso als der Inbegriff der *régularité* anzusehen gewesen wäre, und obwohl Ariost wegen der mangelnden Einheit der Handlung ("Homere fut un Géometre auprès de lui"!) -65-) abgelehnt hätte werden müssen, fiel die Entscheidung zugunsten des letzteren: "... tout le monde a décidé pour l'Arioste, séduit par la poésie de son style." (66)

So imponierend Batteux' Leistung auch gewesen sein mag, alle Schönen Künste auf das eine Grundprinzip der Imitatio zurückgeführt zu haben, so muß sein Werk *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746 -67-) vom Standpunkt der Gefühlsästhetik doch als Rückschritt betrachtet werden, der sich (neben anderem) auch am Schicksal der Dubosschen Formel ablesen läßt. Wie Batteux die "Poésie du style" in sein System zu integrieren versucht, macht schlagwortartig die Überschrift von Kapitel IV des 3. Teils deutlich: "Les regles de la Poésie du style sont renfermées dans l'imitation de la belle Nature". Schon die Verbindung "regles de la Poésie du style" läßt aufhorchen, denn wie kann das die Regel-poetik übersteigende Konzept seinerseits in Regeln gefaßt werden? Aus den Ausführungen des IV. Kapitels ergibt sich, daß Batteux Dubos' Formel in einem neuen Begründungszusammenhang einführt:

La Poésie des choses consiste dans la création & la disposition des objets: la Poésie du style, ainsi nommé par opposition à celle des choses, contient cinq parties, 1°. les pensées, 2°. les mots, 3°. les tours, 4°. les nombres, 5°. l'harmonie. (Diese fünf Punkte werden im IV. Kapitel ausführlich dargestellt.) Tout cela se trouve dans la prose même. Mais comme dans les Arts il s'agit non-seulement de rendre la nature, mais de la rendre avec tous ses agréments & ses charmes possibles; la Poésie, pour arriver à sa fin, a été en droit d'ajouter au style de la prose un degré de perfection, qui l'elevât en quelque sorte au-dessus de sa condition naturelle. (68)

Batteux "übersetzt" Dubos' "style prosaïque" also mit "style de la prose" und sieht in der Prosa die Grundstufe, über die sich die Poesie als Dichtkunst erheben muß, da Kunst die schöne Natur nachzuahmen habe. Die "Poésie du style" ist nichts Irrationales mehr, sondern läßt sich zergliedern und beschreiben. - Doch so unproblematisch, wie die Übernahme und Veränderung des Dubosschen Konzepts in diesem IV. Kapitel aussah, sollte sie nicht bleiben: Im VI. Kapitel desselben Teils kommt Batteux anläßlich der Frage, "en quoi consiste la versification" (69), nochmals darauf zu sprechen. So, als ob der Verfasser selber stutzte, steht da: "Dira-t-on, le style de la poésie, ou la poésie du style?" (70). Ganz dem *esprit de géométrie* verpflichtet, nimmt er sich den ersten Ausdruck vor: "Le style de la poésie est ainsi nommé par opposition au style de la prose, & il peut être sans versification." (70)

Er erinnert sich an das Dubossche Beispiel: "Télémaque a le style de la poésie d'un bout à l'autre, & n'a point de vers" (70) - allerdings zu undeutlich, denn Dubos hatte gerade von der "Poésie du style du Roman de Télémaque" (71) gesprochen! Nun fährt Batteux - in seinem Zusammenhang durchaus logisch - fort: "Or nous cherchons ce qui fait le vers & le bon vers" (70). So kommt er zum zweiten Ausdruck, der "poésie du style", den er jedoch wiederum in seinem eigenen Begründungszusammenhang deutet und auf diese Art zu einer Aporie gelangt, die ihn den Stilbegriff in dieser Verwendungsweise überhaupt aufgeben läßt:

La poésie du style est ainsi nommée par opposition à la poésie des choses; & celle-ci consistant dans la création artificielle produite par l'imitation de la nature, il semble que la poésie du style ne doit consister que dans l'imitation du langage de ceux qu'on suppose parler: mais cette imitation n'est point ce qui fait le bon vers. Tous ces termes sont peu propres à désigner avec précision la chose que nous cherchons. (70)

Als Ersatz für *style* wählt Batteux das Wort *ton* und beantwortet die Frage, was den guten Vers ausmache, folgendermaßen:

Ainsi le ton prosaïque est celui de la nature telle qu'elle est, le ton poétique est celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature. (72)

Die Zweigleisigkeit des Bedeutungsspektrums von *style* bewahrt das Wort davor, mit der Tilgung der irrationalistischen Formel der "Poésie du style" (73) aus Batteux' Werk zu verschwinden; durch die Wiederaufnahme des rhetorischen Erbes der Poetik erscheint es bei verschiedenen Gelegenheiten. In demselben IV. Kapitel behandelt Batteux unter 5°. drei Arten der Harmonie in der Poesie, deren erste so vorgestellt wird:

... la première est celle du style, qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un & l'autre (74)

Style begegnet hier also mit der *aptum*-Lehre, welche die Grundlage für eine gattungsbezogene Stiltrennungsregel abgibt: "Parcourez toutes les autres especes, la Comédie, la Poésie lyrique, la Pastorale, &c. vous sentirez toujours cette différence" (74). - Im VII. Kapitel kommt Batteux auf denselben Gegenstand zu sprechen; in Anlehnung an Horaz (75) spricht er zunächst von "trois couleurs":

Ces trois couleurs sont celles du Dithyrambe ou de la Poésie lyrique, celle de l'Epopée ou de la poésie de récit, enfin celle du Drame ou de la Tragédie & de la Comédie. (76)

Doch da es innerhalb jeder "couleur", sprich: jedes Gattungsstiles, gewisse Nuancen, sprich: Stilebenen, gibt ("Les nuances d'une même couleur chez les Poètes sont comme le style chez les Rhéteurs" -77-), greift Batteux auf die alte Dreistiltheorie zurück, die er in folgender Form bietet:

... le style simple ou familier, le style relevé & soutenu, qu'on appelle mal-à-propos sublime en français, & le style médiocre ou moyen, qui est à une égale distance des deux autres. (78)

Eine weniger rhetorisch-rationalistisch ausgerichtete *harmonie du style* findet sich in dem fünf Jahre vor Batteux' Werk erschienenen *Essai sur le beau* von Yves-Marie André (79). Nur um den Ort zu skizzieren, den *style* im Begriffssystem des Père André einnimmt, sei seine Dreiteilung in *beau essentiel*, *beau naturel* und *beau arbitraire* vorgestellt, welch letzterem die *ouvrages d'esprit* zugeordnet werden. Wenn er dann die *règles du discours* untersucht, erscheint die uns interessierende Trias von *expression*, *tour* und *style*, die folgendermaßen voneinander unterschieden werden:

... l'expression, qui rend notre pensée; le tour, qui lui donne une certaine forme; et le style, qui la développe pour la mettre dans les différents jours qu'elle demande par rapport à notre dessein. (80)

Von der *expression* fordert André vor allem *clarté* und warnt vor unnötiger Dunkelheit; den *tour* (*d'esprit*) erweist er als abhängig von Volkscharakter und Autorenpersönlichkeit; den Stil definiert er wie folgt:

J'appelle style une certaine suite d'expressions et de tours tellement soutenue dans le cours d'un ouvrage, que toutes ses parties ne semblent être que les traits d'un même pinceau; ou, si nous considérons le discours comme une espèce de musique naturelle, un certain arrangement de paroles qui forment ensemble des accords, d'où il résulte à l'oreille une harmonie agréable: c'est l'idée que nous en donnent les maîtres de l'art. (81)

Trotz des strengen Systematisierens tritt klar zu Tage, wie wenig deskriptiv dieser Stilbegriff ist; vielmehr bildet *style* für den Père André ein Ideal, das - *expression* und *tour* umgreifend und

auf die Einheit des Werkes abzielend - von nur wenigen Künstlern erreicht wird.

Je suis fâché de le dire, mais il n'en est pas moins vrai; il s'ensuit de là qu'il y a aujourd'hui peu d'auteurs qui aient un vrai style. (81)

Und er geht mit seinem Jahrhundert streng ins Gericht:

... c'est aujourd'hui notre style ordinaire; décousu et libertin, vagabond et inégal, sans nombre, sans mesure, sans liaison, sans proportion ni entre les choses, ni entre les mots. (81)

Im folgenden führt André zwei Gedanken aus, die in seiner Stildefinition anklangen: den der Einheit und den des Autorenstils. Noch stehen diese beiden Begriffe relativ unverbunden nebeneinander; doch die Entwicklung, die im Zeichen einer subjektivistischen Ästhetik den Stil als Ausdruck der Persönlichkeit Garant für die Einheit des Werkes werden läßt, hat begonnen. Da setzt zum einen der Père André das Augustinus-Wort "Omnis porro pulchritudinis forma unitas est" ein, um auf die für das Werk konstitutive Einheit des *beau spirituel* hinzuweisen, wie er das schon im *Premier Discours* für das *beau sensible* und im *Deuxième Discours* für das *beau moral* tat. Und als ob die beschwörend gebrauchte christliche Formel nicht ausreichte, zitiert er gleich zweimal (82) das "heidnische": "Denique sit quodvis simplex duntaxat, et unum" aus Horazens *Ars poetica* (V. 23). Zum anderen zitiert Père André "une expression reçue", wie er selbst sagt: "en lisant un ouvrage on lit aussi l'auteur" (83) und unterstreicht somit den Gedanken des Persönlichkeitsstils, der ja schon indirekt in seiner Stildefinition enthalten war: sowohl in der Unterordnung von *tour* unter *style* als auch durch den Ausdruck "d'un même pinceau", der an eine ähnliche Wendung seines Vorgängers Crouszaz (84) gemahnt.

Buffons Wort "Le style est l'homme même" wurde oft als Ausdruck eines neuen Verständnisses des Autorenstils gewertet, und zwar dergestalt, daß sich nun im Stil der Charakter des Autors offenbare. Dabei wurde dieses Wort von einem Text losgelöst, der alles andere als ein Manifest der Genieästhetik war. Der *Discours sur le style* (85) stellt vielmehr eine rückwärts gerichtete (86) Synthese der klassisch-cartesianischen Stildoktrin dar, für den ein anderes Zitat bezeichnender wäre: "Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées" (87). Gleichwohl ist

die Rezeption des Buffonschen Aphorismus ein Gradmesser für unterschiedliche geistige Dispositionen: Während in Deutschland Buffons *Discours* sofort im Sinne des individuellen Stilverständnisses rezipiert wurde (88), wendet noch Victor Hugo Buffons Diktum gegen ihn selbst: "Le style est tout le gentilhomme" (89) - ein Unterschied, der am Ende dieses Kapitels ausführlicher erörtert werden soll.

Bei den großen Autoren der Aufklärung nimmt die Stiltheorie einen unterschiedlichen Stellenwert ein. Voltaire begnügt sich in zwei Artikeln (*Style* und *Genre de style* -90-), die er ohne Anspruch auf Originalität, aber nicht ohne kritische Seitenhiebe auf die verschiedensten Autoren schrieb, mit den seiner Zeit geläufigen, traditionellen Vorstellungen zum Stil. Hauptforderung bleibt die Übereinstimmung von *style* und *matière*, was in der Praxis aber gar nicht so leicht ist: "Rien n'est donc plus difficile et plus rare que le style convenable à la matière que l'on traite" (91). Die *aptum*-Doktrin findet ihren Niederschlag in den üblichen Stilqualitäten: "... la justesse des idées, leur convenance, l'élégance, la propriété des expressions, la pureté du langage" (92). So ist die Stilmischung, "cette bigarrure de termes bas et nobles" (93), unter allen Umständen zu meiden, da sie der eigentliche Grund der "corruption du style" (94) ist. Den "mélange des styles" (95) hält Voltaire in einem Falle allerdings für gerechtfertigt, und zwar:

J'ai entendu souvent demander si, dans nos meilleures tragédies, on n'avait pas trop souvent admis le style familier, qui est si voisin du style simple et naïf. Par exemple, dans *Mithridate*:

Seigneur, vous changez de visage!
cela est simple, et même naïf. Ce demi-vers, placé où il est, fait un effet terrible: il tient du sublime. (96)

Den Widerspruch zwischen Boileaus *sublime*-Ästhetik und der Stiltrennungsregel der *doctrine classique* zu thematisieren, unterläßt Voltaire allerdings. - Aus dem zitierten Beispiel erhellt auch, daß sich die Zahl der Stilebenen für Voltaire auf zwei reduziert (i.G. zu Jaucourt, der an der Dreizahl festhält -97-): "... on peut, au fond, les réduire à deux, le simple et le relevé" (98). - Die Auffassung vom Stil als (variabler) Form eines Inhalts führt Voltaire zu folgender Behauptung:

Presque toujours les choses qu'on dit frappent moins que la manière dont on les dit; car les hommes ont tous à peu près les mêmes idées de ce qui est à la portée de tout le monde. L'expression, le style fait toute la différence (99)

- eine Behauptung, die nicht unwidersprochen bleiben sollte. Wenn aber im Stil "toute la différence" zu suchen ist, dann wird er das entscheidende Wertkriterium:

Sans le style, il est impossible qu'il y ait un seul bon ouvrage en aucun genre d'éloquence et de poésie. (99)

D'Alembert hingegen macht sich in mehreren Schriften (100) zum Anwalt einer "fortschrittlicheren" Stilauffassung. Dadurch, daß er die *diction* vom *style* scheidet, und der *diction* die mehr sprachlich-grammatischen Erfordernisse zuteilt, kommen dem *style* die "schwerer zu fassenden" Qualitäten zu:

Diction ne se dit proprement que des qualités générales et grammaticales du discours; et ces qualités sont au nombre de deux, la *correction* et la *clarté*.

[...] *Style* au contraire se dit de qualités du discours plus particulières, plus difficiles et plus rares, qui marquent le génie et le talent de celui qui écrit ou qui parle: telles sont la propriété des termes, l'élégance, la facilité, la précision, l'élévation, la noblesse, l'harmonie (101), la convenance avec le sujet, etc. (102)

So sehr dieser Normenkatalog der klassischen Rhetorik verpflichtet erscheint, so sehr setzt sich d'Alembert von dieser ab. So unterstrich er "le génie et le talent de celui qui écrit ou qui parle" und definiert ferner:

J'ai appelé l'éloquence un *talent* et non pas un *art*, comme ont fait tant de rhéteurs; car l'art s'acquiert par l'étude et l'exercice, et l'éloquence est un *don de la nature*. (103)

Diese Neubestimmung führt zwangsläufig zu einer Abwertung der Regeln:

Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquens et dictés par la nature ne soient défigurés et déparés par d'autres, fruits de la négligence ou du mauvais goût. (103)

Gegen die Schulrhetorik ist auch folgendes gerichtet:

Nous ne parlerons point ici des *figures*, sur lesquelles tant de rhéteurs ont écrit des volumes:

elles servent sans doute à rendre le discours plus animé; mais si la nature ne les dicte pas, elles sont roides et insipides. (104)

Noch die Schilderung des schlechten Stils scheint denselben Feind treffen zu sollen:

... ce style figuré, poétique, chargé d'ornemens, de métaphores, d'antithèses et d'épithètes, qu'on appelle, je ne sais par quelle raison, style académique. (105)

Den Hauptinhalt von d'Alemberts Ausführungen bilden die Erläuterungen zu den Anforderungen an den guten Stil. Kaum ein zweiter der von uns untersuchten Autoren hat so nachdrücklich den *style simple* gefordert, wobei sein Umgang mit der Tradition nur von diesem Zweck bestimmt ist. So appelliert er an die Autorität, die Boileau beim Leser genießt:

L'éloquence ne consiste donc point, comme quelques anciens l'ont dit, et comme tant d'échos l'ont répété, à dire les grandes choses d'un style sublime, mais d'un style simple. C'est affaiblir une grande idée que de chercher à la relever par la pompe des paroles. (106)

D'Alembert zitiert auch Pascal in seinem Sinn, und nimmt dabei eine charakteristische Erweiterung vor:

Le style naturel et simple, dit Pascal, nous enchante avec raison; car on s'attendait à un auteur, et on trouve un homme. (107)

Die traditionelle Dreistiltheorie, die ja einem universal gültigen *style simple* entgegenstünde, sucht er dadurch zu entwerten, daß er nur deren inhaltlich-materiellen Aspekt gelten läßt:

Car, nous ne saurions trop le redire, il n'y a qu'une sorte de style, le style simple, c'est-à-dire, celui qui rend les idées de la manière la moins détournée et la plus sensible. Si les anciens ont distingué trois styles, le simple, le sublime et le tempéré ou l'orné, ils ne l'ont fait qu'en égard aux différents objets que peut avoir le discours... (108)

Sogar die kritische Antwort auf Voltaires Verständnis vom Stil als Form eines (allen verfügbaren) Inhaltes mündet in eine Verurteilung überflüssiger "ornemens":

Les hommes, dit un philosophe moderne, ont tous à peu près le même fond de pensées; ils ne diffèrent guère que par la manière dont ils les rendent. Il y a, ce me semble, du vrai et du faux dans cette maxime. Tous les hommes ont le même fond de pensées communes, que l'homme ordinaire exprime sans agrément, et l'homme d'esprit avec grâce; une grande idée

n'appartient qu'aux grands génies; les esprits médiocres ne l'ont que par emprunt; ils montrent même, par les ornemens qu'ils lui prêtent, qu'elle n'était point chez eux dans son terroir naturel, et s'y trouvait dénaturée et transplantée. (109)

Wenngleich noch vieles zu sagen bliebe über Autoren wie Diderot (110), Condillac (111) oder Marmontel (112), sei hier die Betrachtung der weiteren Entwicklung der Stiltheorie in Frankreich abgebrochen, und zwar zugunsten der deutschen. Dies bedarf einer ausführlicheren Begründung. Zwar macht Frankreich den Wandel vom generellen zum individuellen Stilverständnis mit, dabei bleibt es aber seltsam halbherzig. Zum einen steht in Frankreich der Stilbegriff nicht so im Zentrum der kunst- und literaturtheoretischen Diskussion wie in Deutschland. Zum anderen wird in der Romantik - der Bewegung, die den Individualstil inthronisiert - Frankreich das empfangende Land, Deutschland das gebende. Nun findet sich der romantisch-individualistische Stilbegriff in Frankreich keineswegs nur bei Autoren zweiten Ranges (113): wir lernten schon V. Hugos durchaus fortschrittliches Stilverständnis (114) kennen. Es ist jedoch kein Zufall, daß die spektakulärste Seite der romantischen Revolution, die Theater-"Schlacht" um *Hernani* und ihre Folgen für die dramatische Theorie, nur mit der Aufhebung der Stiltrennungsregel zu tun hat, nicht aber mit dem Wandel zu einer individuellen Stilauffassung (115). Frankreich pflegt unverdrossen seine rhetorische Tradition (116); die Stiltheorie bemüht sich um Kompromißlösungen (117). Große Autoren wie Stendhal (118) und Flaubert (119) halten im Grunde am ererbten Stilbegriff fest; in der französischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts ist sogar eine pejorative Bedeutungsentwicklung von *style* festzustellen (120).

Wie anders verläuft die Entwicklung in Deutschland! Im dialektischen Gegensatz von Allgemeinem und Besonderem einerseits für das Allgemeine reklamiert, setzt sich der Stilbegriff andererseits in der vom Sturm und Drang initiierten und in der Romantik weitergeführten Auffassung vom Stil als der Kategorie des Individuellen durch und findet in Schleiermachers Hermeneutik die ihr gemäße Theorie.

Treffen diese Beobachtungen zu, hat man m. E. eine plausible Erklärung dafür gefunden, wieso sich die im späten 19. Jahrhundert entstehende "Wissenschaft vom Stil", die Stilistik, aufspaltet in die im französischen Sprachgebiet praktizierte Stilistik sprachwissenschaftlicher Prägung (121) und in die literaturwissenschaftlich orientierte *Deutsche Stilforschung* hermeneutischer Methode (122).

- (1) Andere übertragene Bedeutungen sind seit dem 14. Jahrhundert belegt: siehe die im *Litttré* angeführten Stellen. Vgl. zum Ganzen: André Sempoux, "Notes sur l'histoire des mots 'style' et 'stylistique'", in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, No 39, 1961, S. 736-746.
- (2) In: *Oeuvres Complètes de Eustache Deschamps*, publ. par G. Raynaud, Paris 1891 (Reprint 1966), Bd. VII, S. 266-292.
- (3) Nach der Sammlung von M. E. Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris 1902; vgl. hierzu: W. F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory. A critical History of the chief Arts of Poetry in France 1328-1630*. Ann Arbor 1935.
- (4) Rouen 1521 (ich zitiere nach dem Exemplar der Staatsbibliothek München) f. V: "Et doit considerer de laquelle matiere il parle pour qui et en quel stille..."
- (5) So im bekannten Brief Gargantuas an Pantagruel:
 J'entens et veulx [...] que tu formes ton style
 quant à la grecque, à l'imitation de Platon,
 quant à la latine, à Cicéron.
 (Rabelais, *Oeuvres complètes*, Edd. J. Boulenger, L. Scheler, Paris (Bibl. de la Pléiade) 1955, S. 205).
- (6) So in II, 10 ("Des livres"):
 J'ayme aussi Lucaïn, et le pratique volontiers;
 non tant pour son stile que pour sa valeur propre
 et verité de ses opinions et jugemens.
 oder in II, 17 ("De la praesumption"):
 ... et pour m'essayer, non pour esgayer mon stile,
 'qui les veut plustost graves et severes (au moins
 si je dois nommer stile un parler informe et sans
 règle...)
 und öfter! (Montaigne, *Oeuvres complètes*, Ed. Maurice Rat, Paris (Bibl. de la Pléiade) 1962, S. 390 bzw. 620).
- (7) Ed. F. Gaiffe (Paris 1910), S. 29: "Du style du Poete: du choïs et ordre des Vocables, appellé en Latin, Elocution."
- (8) ebd. S. 28:
 ... la lecture et intelligence des plus nobles
 Pöètes Grecz et Latins: esquelz les plus braves
 pöètes de ce temps, s'ilz en fussent interrogez,
 avoueroient devoir la bonne part de leur style
 et éloquence...
- (9) ebd. S. 30
- (10) Ed. Henri Chamard, Paris ⁴1970, S. 111.
- (11) ebd. S. 91
- (12) Pierre de Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, Ed. Alexandre Micha, Paris 1951, S. 10/11: V. 169-176.
- (13) ebd. V. 177-180. - Die von Du Bellay genannte Gattung der Elegie erscheint bei Ronsard in der Überschrift: *Élégie à son livre!* (Unterstreichungen im Zitat A. M.)

- (14) *Replique de Guillaume des Autelz, aux furieuses defenses de Louis Meigret. Avec la Suite du Repos de Lautheur* (Lyon: De Tournes et Gazeau, 1551) zitiert nach: Buck, Heitmann, Mettmann (Edd.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972. *Stile* bzw. *style* auf den Seiten 344 und 348.
- (15) *L'Art poétique de Jacques Peletier du Mans* (1555), Ed. André Boulanger, Paris 1930, z. B. S. 178: "stilø Heroïque"; zu dem auf der vorhergehenden Seite stehenden Ausdruck: "capablø dø divers argumans e dø divers stilø" s. Fußnote (17).
- (16) *Art poétique français* (1597), Ed. Joseph Dédieu, Toulouse 1909. Diese Poetik, die in mancherlei Hinsicht interessant ist (z. B. die entschiedene Absage an die 24-Stunden-Regel in V, 9 oder das Schlußsonett "Definition de Muse" mit dem wiederholten *je ne sçay quoy*), bietet (neben anderen Stilbelegen) folgendes Stilschema:
Il y a quatre sortes de stile d'orateur, sçavoir
le redondant ou copieux; concis ou brief, le
sobre et sans exquisation, ou le luculent, qui
est appelé floride: toutes lesquelles sortes de
stile il faut sçavoir bien adapter pour faire
estimer son oeuvre entre les doctes. (IV, 9; S. 150)
- (17) ebd. (s. Fußnote 15) S. 190. - Weitere Stilbelege im Theaterzusammenhang: Beim Vergleich von Sophokles' und Euripides' Stil (S. 192); beim Vergleich von Terenzs *Formio* mit dessen anderen Komödien begegnet wiederum (s. Fußnote 15!) die Formel "tant an stilø qu'an argumant" (S. 188), die Peletier du Mans wohl dem Donat-Euanthius entnommen hat (s. Fußnote 26 des lateinischen Kapitels!).
- (18) Zitiert nach: H. W. Lawton (Ed.), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester 1949 (Reprint 1974), S. 89. - Das *stile* des Theaterprologs vermutlich zum ersten Mal im Vorwort zu Jodelles Komödie *Eugène* von 1552 (ebd. S. 47).
- (19) Die Auslassung sei um ihrer Kuriosität willen in der Fußnote nachgetragen:
C'est pourquoy Pline le Jeune avoit assez
plaisamment surnommé deux de ses maisons des
champs Tragedie et Comedie, parce que l'une
estoit situëe sur une montagne, et l'autre au
bas, sur le bord de la mer. (Nachweis s. folgende Fußnote)
Ogier bezieht sich hier auf Plinius' ep. IX, 7, in der es
heißt:
itaque illam tragoediam, hanc appellare comoediam
soleo, illam, quod quasi cothurnis, hanc, quod
quasi socculis sustinetur.
- (20) Zitiert nach: H. W. Lawton (s. Fußnote 18), S. 126/127. - Bei folgenden weiteren Verfechtern der Stilmischung begegnet *style*: Alexandre Hardy (S. 4), Jean Mairet (S. 13) und Georges de Scudéry (S. 61) - die Seitenangaben beziehen sich auf: Wilfried Floeck (Ed.), *Texte zur französischen Dramentheorie des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1973.

- (21) Diesen Hinweis entnehme ich dem Buch von Wilfried Floeck, *Die Literarästhetik des französischen Barock*, Berlin 1979, S. 205, Fußnote 15.
- (22) Die in den Anmerkungen zum italienischen und spanischen Kapitel zu leistende Arbeit, möglichst viele Stilbelege zu dokumentieren, kann hier unterbleiben, da es für das französische 17. und 18. Jahrhundert eine verdienstvolle Vorarbeit gibt: Paul Middelberg, *Qualifikationen für "style" in der Literatur des französischen 17. und 18. Jahrhunderts*, diss. Münster 1969 - eine Arbeit, die das Auffinden von sehr vielen Stilstellen wesentlich erleichtert.
- Für den Stilbegriff des 17. Jahrhunderts aus rhetorischer Sicht sei verwiesen auf:
- István Sötér, *La doctrine stylistique des rhétoriques du XVII^e siècle*, Budapest 1937 (63p.);
 - Jean Molino, "Qu'est-ce que le style au XVII^e siècle?" in: *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris 1977, S. 337-359.
- Wieviele Texte hierfür jedoch noch aufzuarbeiten sind, machen folgende Bibliographien deutlich:
- Pierre Kuentz, "Esquisse d'un inventaire des ouvrages de langue française traitant de la rhétorique entre 1610 & 1715", in: *XVII^e siècle*, 80/81, Paris 1968, S. 133-142;
 - Rudolf Behrens, "Französischsprachige rhetorische Theoriebildung im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Eine Auswahlbibliographie", in: *ZfSL*, 88 (1978), H. 4, S. 326-353.
- (23) Ich zitiere nach dem Slatkine-Reprint von 1970, *préface* II,2.
- (24) ebd. VII, 3
- (25) Zitiert nach dem Ende des 9. Buches der 3. Ausgabe (1633) des *Francion*. Dieser Text findet sich auf S. 1321 des von Antoine Adam betreuten Pléiade-Bandes: *Romanciers du XVII^e siècle*. Charles Sorel - Scarron - Furetière - Madame De La Fayette, Paris 1958.
- (26) *Entretien XXXVIII "Du stile burlesque"*; zitiert nach der éd. crit. von B. Beugnot, Paris 1972, Bd. II, der die Abfassungszeit dieses *Entretien* mit Ende 1651 bis Anfang 1653 angibt. Balzac versteht hier unter burlesk sowohl "le Stile de Marot" als auch "le Genre Burlesque" (S. 500), was auch der Herausgeber nochmals unterstreicht:
- Sous le terme générique de burlesque, Balzac englobe des formes littéraires bien différentes telles que le style marotique ou naïf dont s'inspirera La Fontaine et que Boileau ne condamne pas, et le burlesque proprement dit. (S. 502, Fußnote 3)
- (27) Nach dem Slatkine-Reprint (1970), S. 414.
- (28) ebd. S. 567 bzw. 577. - "La pureté du stile" wird schnell formelhaft und begegnet etwa in *Du Plaisirs Scrupules sur le stile* (S. 71 und 97 der Ausgabe von Philippe Hourcade: *Du Plaisir, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Genève 1975). - Auch die "netteté du stile" ist gängige Münze; so allein viermal in den *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* des Père Bouhours (S. 59, 117, 125 und 140 der Ausgabe von René Radouant, Paris 1920).

- (29) S. 268 des 1. Bandes der zweiten Auflage von 1673 (¹1653).
- (30) ebd. S. 266. - Eine Palette aller *style*-Bedeutungen, die der damaligen Rhetorik vertraut waren, bietet Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*. (Ich muß nach der in der UB Marburg vorhandenen Ausgabe (= Amsterdam 1712) zitieren, da mir das von Rudolf Behrens (s. Fußnote 22) auf S. 327 für 1978 (!) angekündigte Buch mit seiner Studie und dem unveränderten Nachdruck der Ausgabe Paris 1676 bis zum Abschluß meines Manuskripts nicht zugänglich war.) Die Überschriften des *Livre quatrième* zählen die einzelnen Stilbezüge auf (Unterstreichungen A. M.):
- Ch. II. Les qualitez du style de chaque Auteur dépendent de celles de son imagination, de sa memoire, & de son esprit.
 - Ch. VI. La diversité des inclinations & du temperament diversifie le style. Chaque personne, chaque climat à son style qui lui est particulier.
(In diesen Ausführungen zum Nationalstil findet auch die antike Unterscheidung zwischen asianischem, attischem und rhodischem Stil (S. 311) ihren Platz.)
 - Ch. VII. Chaque siecle a son style.
(Es liegt allerdings noch kein wirklich historischer Epochenstilbegriff vor.)
 - Ch. VIII. La matiere que l'on traite doit déterminer dans le choix du style.

Die Überlegungen zum *stylus materiae* münden in die Dreistil-lehre:

- Ch. IX. Règle pour le style sublime.
- Ch. X. Du style, ou caractere simple.
- Ch. XI. Du style mediocre.

und in die normative Gattungspoetik:

- Ch. XIII. Quel doit être le style des Orateurs.
- Ch. XIV. Quel doit être le style des Historiens.
- Ch. XV. Quel doit être le style Dogmatique.
- Ch. XVI. Quel doit être le style des Poètes.

- (31) Ich zitiere nach der Ausgabe Lanson's: Bossuet, *Extraits des oeuvres diverses*, Paris 1899, S. 13. - Lanson datiert die Schrift auf 1669/70.
- (32) ebd. S. 14
- (33) ebd. S. 14/15
- (34) ebd. S. 15
- (35) Ich zitiere nach der Ausgabe von Brunschvieg (Paris 1925, S. 72, No 29), der dieses Wort für so wichtig hielt, daß er den "Article premier" der *Pensées* mit "Pensées sur l'esprit et sur le style" überschrieb.
- (36) So etwa Fénelon in seiner *Lettre à l'Académie* (Ed. Ernesta Caldarini, Genève 1970, S. 75): "Je veux un homme qui me fasse oublier qu'il est auteur...", oder d'Alembert, hier allerdings mit einer charakteristischen Erweiterung (s. die Ausführungen zu d'Alembert!)

- (37) Diese Aussage Pascals zum Stil sei die einzige aus dem Bereich der aphoristischen Form. Da die aphoristische Schreibweise prinzipiell anders funktioniert (und somit auch anders zu interpretieren ist!) als die dem systematischen Zusammenhang verpflichtete Traktatform der Poetik, seien die keineswegs unbedeutenden Gedanken der Moralisten zum Stilproblem aus der vorliegenden Arbeit ausgeklammert.
- (38) Nicolas Boileau, *Oeuvres complètes*, Ed. Françoise Escal, Introduction par A. Adam, Paris (Bibl. de la Pléiade) 1966; *L'Art poétique* auf den Seiten 155-185. - I, 165: "Un stile si rapide" (S. 161).
- (39) II, 5 (und II, 11 - beides S. 163)
- (40) III, 409 (S. 178)
- (41) II, 170 (167)
- (42) II, 121 (S. 166)
- (43) I, 71 (S. 158). Ähnlich auch: "Son [= Ode] stile impetueux" (II, 71 = S. 164)
- (44) I, 79-82 und 95; ähnlich auch in V. 91: "Mais de ce stile enfin la Cour desabusée" (alles S. 159).
- (45) Die Geschichte der *sublime*-Ästhetik von ihrer Entstehung bis zu ihrem Sieg zeichnet nach: Théodore A. Litman, *Le Sublime en France (1660 - 1714)*, Paris 1971.
- (46) Nicolas Boileau, *Oeuvres complètes*, Ed. Françoise Escal, Introduction par A. Adam, Paris (Bibl. de la Pléiade) 1966, S. 338.
- (47) Siehe die untenstehenden Ausführungen zu diesen Autoren! - Die Idee des *sublime* verbreitet sich rasch in ganz Europa, wobei es Länder gibt, die diese Idee als neu begreifen und produktiv weiterentwickeln, z.B. England und Deutschland, und Länder, die diese Idee kaum assimilieren können, wie z.B. Spanien. So steht in Luzáns *Poetica* (Ed. Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid 1974) in demselben Kapitel 29 von Buch II das *sublime* etwas hilflos neben den "tres diversos estilos".
- (48) Die *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes* (Paris 1675) hießen in der Erstausgabe (Paris 1674): *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*. Ich zitiere die "Seconde édition, revue et augmentée" nach der kritischen Ausgabe von E. T. Dubois, Genève 1970.
- (49) ebd. S. 46
- (50) ebd. S. 48/49
- (51) ebd. S. 51
- (52) *Réflexions sur l'Eloquence*, chap. XV (= S. 37 von Bd. II der *Oeuvres diverses*, Amsterdam 1686).
- (53) Zum Stilbegriff des 18. Jahrhunderts siehe den Artikel "style" in: Rémy G. Saisselin, *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetics Issues*, Cleveland/London 1970, S. 185-190. - Das Auffinden weiterer Stilstellen erleichtert Middelberg (s. Fußnote 22).

- (54) Die Stildefinitionen der Kunsttheoretiker bietet übersichtlich geordnet: P. E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972 ("style" S. 443-449).
- (55) Die bedeutendste Rhetorik des 18. Jahrhunderts, nämlich Dumarsais' *Des Tropes* von 1730 (Ich zitiere das Slatkine-Reprint (1967) von *Les Tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné par M. Fontanier*, 2 Bde, Paris 1818), nennt gleichberechtigt den
"style personnel":
c'est la manière particulière dont chacun exprime ses pensées. [...] on reconoit un auteur à son style, c'est-à-dire, à sa manière d'écrire, come on reconoit un home à sa voix, à ses gestes, et à sa démarche. (Bd. I, S. 84)
neben dem "style de convenance" (ebd.), der die drei traditionellen Stilebenen:
le style sublime, le style simple, le style médiocre, le style soutenu, le style grave
und Gattungsstile: "le style comique, le style poétique, le style de la conversation" (Bd. I, S. 83) umfaßt.
- (56) Ich zitiere nach dem Slatkine-Reprint (1967), das die Ausgabe von 1770 bietet.
- (57) ebd. (*Première Partie*) S. 293
- (58) ebd. S. 294
- (59) Vgl. das im 1. Kapitel dieser Arbeit angeführte Zitat von Trebellius Pollio!
- (60) ebd. S. 303/304
- (61) ebd. S. 291
- (62) ebd. S. 304
- (63) Zwar scheint an anderer Stelle Dubos den Unterschied Poesie/Prosa ausdrücklich zu betonen:
La Poësie du style fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose (S. 298),
aber noch auf derselben Seite führt er aus:
C'est donc la Poësie du Style qui fait le Poëte, plutôt que la rime & la césure. Suivant Horace, on peut être Poëte en un discours en prose, & l'on n'est souvent que *prosateur* dans un discours écrit en vers.
- (64) ebd. S. 312/313
- (65) ebd. S. 308
- (66) ebd. S. 309
- (67) Zitiert nach dem Slatkine-Reprint (1969), das die Ausgabe von 1773 bietet.
- (68) ebd. S. 190
- (69) ebd. S. 241
- (70) ebd. S. 242
- (71) s. Fußnote (62)!

- (72) ebd. S. 245
- (73) Die Tilgung betrifft ausschließlich Dubos' Formel; Batteux bewahrt sogar den Autorenstil:
Il n'est pas nécessaire de nommer les Auteurs:
on les reconnoît à leur style, comme les héros
d'Homere à leurs actions (ebd. S. 199).
- (74) ebd. S. 198
- (75) Horaz, *Ars poetica*, V. 86: "Descriptas servare vices operum-que colores".
- (76) ebd. S. 259
- (77) ebd. S. 260
- (78) ebd. S. 260/261. - Die Bemerkung "qu'on appelle mal-à-propos sublime en françois" ist mit Sicherheit durch die *sublime*-Diskussion verursacht.
- (79) ¹1741; zitiert nach der Ausgabe von V. Cousin, *Oeuvres Philosophiques*, Paris 1843 (Slatkine 1969). Ich folge den Ausführungen des *Troisième Discours* mit dem Titel "Sur le beau dans les pièces d'esprit".
- (80) ebd. S. 53/54
- (81) ebd. S. 57
- (82) ebd. S. 60 und 64
- (83) ebd. S. 62
- (84) Aus Jean-Pierre de Crousaz' *Traité du Beau* (¹1715; ich zitiere das Slatkine-Reprint von 1970) läßt sich ablesen, wie sich die an sich dem generellen Repertoire entstammende *Einheit* mit dem *Personalstil* verbinden läßt. Crousaz kennt nur die generelle Stillehre:
Ceux qui ont donné des règles pour l'Eloquence
ont fait trois Genres de style... (S. 154),
führt dann aber aus:
A quel genre de style que l'on se détermine dans
ses compositions, il faut qu'une certaine unité
y regne & fasse connoître que tout y part d'une
même main. (S. 141)
"d'une même main" präfiguriert m. E. Andrés "d'un même pin-
ceau".
- (85) Ed. Ad. Hatzfeld, Paris 1889, S. 24: "Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même".
- (86) Selbst die zeitgenössische Rhetorik ist "fortschrittlicher", indem sie die irrationalen Elemente am Stil nicht verschweigt. Selbst ein so biederer Übungsbuch wie der *Traité général du style* von Eléazar de Mauvillon (Amsterdam 1750) bietet als Überschrift des I. Kapitels: "Qu'il n'est guère possible de donner des règles sur le stile" (!) und erläutert das folgendermaßen:
Le Stile est indépendant du Savoir. Les Savans
sont souvent ceux qui écrivent le plus mal. La
raison en est, que le Stile vient en partie du
goût, & que c'est moins l'étude que la nature
qui donne un bon ou un mauvais goût, & con-
séquemment un bon ou un mauvais stile. Pour bien

écrire, il ne suffit donc pas d'avoir beaucoup étudié, si on n'a en même tems reçu de la nature cette finesse d'esprit & de sentiment, ce goût, ce discernement, qui font qu'on pense délicatement, & qu'on s'exprime avec élégance. (S. 1/2)

- (87) S. 15 der in der Fußnote (85) zitierten Ausgabe. - Eine "romantische" Replik auf dieses Wort gibt Jules Michelet: "Le style n'est que le mouvement de l'âme" (*Journal*, 4 juillet 1820 - zitiert nach dem Larousse-Lexikon *Dictionnaire des citations françaises*, Paris 1977, das weitere derartige Stil-Aphorismen erschließt).
- (88) Siehe unten die Ausführungen zu Hamann! - Ferner sei auf eine kuriose Rezeption des Buffon-Wortes in Spanien hingewiesen: 1865 erschien in der *Colección de Autores Españoles* (Leipzig, vol. 18, S. 233-265) von Antonio de Trueba eine Erzählung mit dem Titel: "El estilo es el hombre". Die Rahmenhandlung dieser costumbristischen Erzählung besteht darin, daß sich der Verfasser, der seine Ausweispapiere vergessen hat, einem *guardia civil* gegenüber mittels seines *estilo* (= *hombre!*) ausweist.
- (89) Das Wort verdient in seinem Kontext zitiert zu werden:
 Le génie n'est pas la patience quoi qu'en ait dit ce naturaliste grand seigneur, qui ne recevait la visite du génie qu'après celle de son valet de chambre et ne s'abandonnait à l'inspiration qu'en grande toilette, M. le C^{te} de Buffon, dont le coeur ne battait apparemment que sous les plis d'un jabot de dentelle, dont la plume ne savait courrir qu'à l'ombre d'une manchette brodée, du cerveau duquel la pensée ne s'élançait qu'entre les deux ailes d'une perruque à la brigadière; espèce d'Hésiode à talons rouges; riche et pompeux écrivain duquel on pourrait dire que le style est tout le gentilhomme; peintre d'animaux qui les étudie dans la cage, non dans la forêt; en deux mots, homme de cour et de ménagerie qui n'aime rien tant que la nature, si ce n'est l'étiquette, et qui poudre à frimas la crinière du lion.
 (S. 1249 von "Littérature et Philosophie mêlées - Reliquat", in: Victor Hugo, *Oeuvres dramatiques complètes. Oeuvres critiques complètes*, Ed. Francis Bouvet, Paris 1963).
 Auch an anderer Stelle macht sich Hugo über Buffons Wort lustig:
 Le marquis de Mirabeau son père avait deux espèces de style, et comme deux plumes dans son écrivain [...] Buffon ne comprendrait pas cette variété de l'écrivain. Vous avez deux styles et vous n'avez qu'un homme.
 (S. 313/314 von Bd. 15 ("Littérature et Philosophie mêlées") der *Oeuvres complètes*, Ed. Michel Braspart, Paris 1952).
 Das alles soll natürlich nicht besagen, daß Hugo die romantische Verwendung von style nicht gekannt hätte; einmal ruft er aus:
 L'avenir, qu'on y pense bien, n'appartient qu'aux hommes de style.

und fährt fort

... ôtez à Molière son vers si vif, si chaud, si franc, si amusant, si bien fait, si bien tourné, si bien peint; ôtez à La Fontaine la perfection naïve et gauloise du détail; ôtez à la phrase de Corneille ces muscles vigoureux, ces larges attaches, ces belles formes de vigueur exagérée qui feraient du vieux poète, demi-romain, demi-espagnol, le Michel-Ange de notre tragédie, s'il entraînait dans la composition de son génie autant d'imagination que de pensée; ôtez... [etc. etc.] ... ôtez à tous ces grands hommes cette simple et petite chose, le style; et de Voltaire, de Pascal, de Boileau, de Bossuet, de Fénelon, de Racine, de Corneille, de La Fontaine, de Molière, de ces maîtres, que vous restera-t-il? (ebd. S. 20)

Bezeichnet *style* in dieser Verwendung zunächst das Charakteristische der großen Dichter, so verbindet sich ihm gleichzeitig ein hoher Wert: "C'est le style qui fait la durée de l'oeuvre et l'immortalité du poète" (ebd. S. 21).

- (90) Voltaire, *Oeuvres complètes*, Ed. Louis Moland, Paris 1877 - 1885:
 - *Genre de style* in Bd. 19 (= Dictionnaire philosophique III), Paris 1879, S. 248-250; (ursprünglich: *Encyclopédie*, tome VII, 1757);
 - *Style* in Bd. 20 (= Dictionnaire philosophique IV), Paris 1879, S. 436-444. (In der benützten Ausgabe ist die komplizierte Entstehungsgeschichte des Artikels dokumentiert.)
- (91) ebd. Bd. 20, S. 437
- (92) ebd. Bd. 19, S. 248
- (93) ebd. Bd. 20, S. 443
- (94) ebd. Bd. 20, S. 442: *Section II* "Sur la corruption du style"
- (95) ebd. Bd. 20, S. 442 und Bd. 19, S. 249
- (96) ebd. Bd. 20, S. 437
- (97) Jaucourts *style*-Artikel war ebenso wie Voltaires *Genre de style* für die *Encyclopédie* bestimmt. - Im übrigen erweist auch Jaucourt Boileau seine Reverenz, indem er zwischen *style sublime* und *sublime* unterscheidet.
- (98) ebd. Bd. 19, S. 248
- (99) ebd. Bd. 20, S. 438
- (100) D'Alemberts Gedanken zum Stil finden sich vor allem im 4. Band (1822) seiner Werke (*Oeuvres*, Paris 1821/22), besonders in den "Reflexions sur l'élocution oratoire, et sur le style en général" (S. 274-290) und dem fast inhaltsgleichen Artikel "Elocution" (S. 517-535) der *Mélanges littéraires*. Die Definition von *diction* und *style*, die in beiden Texten Verwendung findet, begegnet auch in dem Abschnitt "Elocution, diction, style" (S. 266/267) der *Synonymes* desselben Bandes.
- (101) Viele Autoren des 18. Jahrhunderts versuchen, die *harmonie du style* zu definieren; d'Alemberts diesbezügliche Untersuchungen finden sich auf den Seiten 284-287 und 527-532 des zitierten Bandes.

- (102) ebd. S. 266
- (103) ebd. S. 519
- (104) ebd. S. 534
- (105) ebd. S. 533; vgl. auch auf S. 289: "*style de la chaire*".
- (106) ebd. S. 277/278
- (107) ebd. S. 279; (Unterstreichung A. M.)
- (108) ebd. S. 527
- (109) ebd. S. 280
- (110) Laut Paul Middelberg (s. Fußnote 22) ist Diderot vor Marmontel und Voltaire der Autor, der sich in dem untersuchten Zeitabschnitt (17. und 18. Jh.) am häufigsten über Stil geäußert hat. Knabe (s. Fußnote 54), der auch eine kunstwissenschaftliche Stildefinition Diderots anführt, gibt Diderots Ausführungen zur *harmonie du style* wieder. Marie-Luise Roy unterstreicht im XI. Kapitel ("Der Stilbegriff Diderots") ihrer Arbeit *Die Poetik Denis Diderots* (München 1966), daß sich Diderot gegen eine Trennung von *style* und *chose* wehrt. Beatrix L. Tollemaches Buch *Diderot's Thoughts on Art and Style* (London 1904) ist nur eine Übersetzung willkürlich (und ohne Quellenangaben!) ausgewählter Stücke und für unsere Zwecke unbrauchbar. Philippe Garcins Aufsatz "Diderot et la philosophie du style" (in: *Critique*, (Paris) 1959, S. 195-213) behandelt nicht Diderots Philosophie über den Stil, sondern Diderots eigenen Stil.
- (111) Vor allem der *Traité de l'art d'écrire* (S. 337-423) und die *Dissertation sur l'harmonie du style* (S. 429-443) in Bd. 7 der Pariser Ausgabe von 1798. - In diesem Zusammenhang sei auf das bedeutendste italienische Stiltraktat des 18. Jahrhunderts verwiesen, das sich dem ebenfalls dem Sensualismus verpflichteten Beccaria verdankt, und das fünf Jahre vor Condillacs *Art d'écrire* (1775) erschien: die *Ricerche intorno alla natura dello stile* (S. 193-336 des 1. Bandes der von S. Romagnoli hg. *Opere*, Firenze 1958), die Diderot einer Rezension würdigte.
- (112) Auch Marmontel kritisiert Dubos' Formel von der "Poésie du style":
 ... et l'abbé du Bos me semble s'être mépris dans ce qu'il appelle la poésie du style, lorsqu'il l'a fait consister dans une suite continuelle d'images qui se succèdent rapidement. C'est le mélange du style simple avec le style figuré, qui fait le charme de la poésie.
 (*Oeuvres*, Paris 1828, Bd. IX, S. 120; zitiert nach: Middelberg (s. Fußnote 22), S. 323).
- (113) Allerdings wird die wichtigste Stildefinition von Forschern wie Henri Girard (*Émile Deschamps*, Paris 1921, S. 179f.) und S. Dresden ("La notion de style en littérature et dans les beaux-arts" in: *Atti del 5. Congresso Internazionale di Lingue e Letterature moderne*, Firenze 1953, S. 11-19) nicht einem der ganz großen Romantiker zuerkannt, sondern Émile Deschamps (in der erstmals 1828 veröffentlichten *Préface des Études françaises et étrangères*, zitiert nach den *Oeuvres complètes*, Paris 1872, Bd. I, S. 288/289). In Deschamps'

Definition, die ich hier aus Platzgründen leider nicht in der gebotenen Ausführlichkeit wiedergeben kann, wird *style* mit den Zentralbegriffen der romantischen Theorie verbunden: *originalité*, *individualité* und der untrennbaren Einheit von *idée* und *expression*. Buffon wird "romantisch" interpretiert; es geht nicht mehr um den korrekten (Sprach-)Stil, sondern um den charakteristischen:

Autant d'hommes de talent, autant de styles. C'est le son de voix, c'est la physionomie, c'est le regard. On peut préférer un style à un autre, mais on ne peut contester qu'il y ait cent façons d'écrire très-bien.

- (114) s. Fußnote (89)! - Der Kuriosität halber sei auf Chateaubriands (dessen *Mémoires d'outre-tombe* auch ein häufig zitiertes Stil-Aperçu entstammt) *Stillehre* a lo divino hingewiesen, die er in der "poétique du christianisme" seines *Génie du christianisme* entwickelt. Zuerst werden die vielen verschiedenen Stile der Bibel divinisiert, dann zu drei (!) Gruppen zusammengefaßt:

Entre ces styles divins, trois surtout se font remarquer:

- 1° Le style historique, tel que celui de la Genèse, du Deutéronome, de Job, etc;
- 2° La poésie sacrée telle qu'elle existe dans les psaumes, dans les prophètes et dans les traités moraux, etc;
- 3° Le style évangélique. (Paris/Flammarion 1910, S. 266). Dieser letzte Stil, der Stil des Neuen Testaments, läßt sich wiederum in drei (!) Stile unterteilen, da das Evangelium des hl. Markus "ne semble être que l'abrégé de celui de saint Matthieu" (ebd. S. 269). In der "Parallèle de la Bible et d'Homère", bei der für unseren Zusammenhang die Vergleichspunkte der *simplicité* und des *sublime* wichtig sind, wird der Bibel das (Boileausche) *sublime* zuerkannt, das sich aus der "grandeur de l'idée" und der "petitesse du mot" zusammensetzt; Homer aber nur das (dem "rhetorischen" *style sublime* nahestehende) *sublime*, das in der "magnificence des mots en harmonie avec la majesté de la pensée" besteht (ebd. S. 276).

- (115) Anstelle der Topoi vom hohen Stil der Tragödie und dem niedrigeren der Komödie bieten die Vorreden zu Theaterstücken nun Proklamationen zur Stilmischung: In Vignys *Lettre à Lord **** (= Vorrede zu *Le More de Venise*) ist die Rede von der "variation du style", und zwar des "style familier, comique, tragique, et parfois épique" (S. 468 der *Oeuvres complètes*, Ed. Paul Viallaneix, Paris 1965); und in Hugos *Préface de Cromwell* heißt es:

Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque etc.

(S. 279 der Ausgabe von Maurice Souriau, Paris 1897). - Wird *style* einseitig mit der traditionellen Kunst, die es zu überwinden gilt, gleichgesetzt, ergibt sich eine neue,

pejorative Bedeutungsnuance des Wortes. So verdammt Stendhal in *Racine et Shakespeare* (Ed. Roger Fayolle, Paris 1970, S. 97) "ce beau style académique" (so schon d'Alembert!)

... ce style arrangé, compassé, plein de chutes piquantes, précieux, s'il faut dire toute ma pensée und das höchste Lob der (ad hoc erfundenen) Komödie *Lanfranc ou le Poète* ist:

... la comédie de *Lanfranc ou le Poète* n'a pas de style, et c'est, à mon avis, par là qu'elle brille, c'est le côté par où je l'estime (ebd. S. 102).

Diese pejorative Nuance erscheint auch in der kunsttheoretischen Literatur des 19. Jahrhunderts (s. Fußnote 120!).

- (116) Wenngleich die bedeutendste Rhetorik des 19. Jahrhunderts, Pierre Fontaniers *Les figures du discours* (Ed. G. Genette, Paris 1968), für die Rhetorik so revolutionisierend gewirkt hat, daß Genette bereit ist, ihrem Verfasser den Titel "*Linné de la rhétorique*" (*Introduction*, S. 13) zuzugestehen, so geht sie in ihrer Stildefinition doch nicht völlig neue Wege. Zwar räumt sie dem Stil, diesem "art de peindre la pensée par tous les moyens que peut fournir une langue" (ebd. S. 359), als Synthesebegriff aller sprachlichen Form einen bevorzugten Platz ein, der sich mit Sicherheit den neueren Entwicklungen in Poetik und Ästhetik verdankt, doch die eigentliche Errungenschaft dieser Entwicklungen, das Individuelle des Stils, bleibt ihr als Rhetorik eben doch verschlossen. Diese Grenzen der Rhetorik werden auch in Fontaniers Bemühungen sichtbar, sich des rhetorischen Erbes des 18. Jahrhunderts zu versichern: So kennt er zwar die *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* von Hugh Blair (Ed. H.F. Harding, Carbondale and Edwardsville 1965) und lobt deren Verfasser ("Un Anglais à qui nous devons un excellent cours de rhétorique, le docteur Blair...", S. 28 des 2. Bandes des *Commentaire raisonné*), macht sich aber dessen Stildefinition ("you see in the style, not the writer and his labor, but the man, in his own natural character" ebd. S. 390) nicht zu eigen. Vielmehr greift er auf Dumarsais' Werk zurück und gibt es - als Vorstufe zu seiner eigenen Rhetorik - mit einem 443 Seiten (!) umfassenden Kommentar heraus (*Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné par M. Fontanier*, 2 Bde, Paris 1818; Slatkine-Reprint 1967).

- (117) Edmond Arnoulds *Essai d'une théorie du style* (¹1851; BN: X 20 501. - Unverändert aufgenommen in dem 1858 erschienenen Sammelband *Essais de théorie et d'histoire littéraire*, BN: Z 40 943, S. 157-324) wird von Yves-Le Hir als "le plus intelligent [livre] qui ait été écrit sur tous ces problèmes avant Bally" (S. 180 von *Rhétorique et stylistique de la Pléiade au Parnasse*, Paris 1960) bezeichnet. Die von Le Hir ebenda zitierten Stildefinitionen Arnoulds sind in ihrer Betonung des Individuellen für das französische 19. Jahrhundert in der Tat frappierend; allerdings darf man diese Definitionen nicht isoliert sehen, sondern muß berücksichtigen, zwischen welchen anderen Begriffen der allem Anschein nach so individuell gefaßte Stilbegriff gestellt wird. Da ist von *génie*, *beau*, *goût* und *sublime* die Rede, doch in welcher Bedeutung! Wenn *génie* mit *accord* und *équilibre*, *beau* mit *harmonie* und *régulier*, *goût* mit *universel* und klassischen Idealen

assoziiert werden, sieht man all diese Begriffe in den Dienst eines überzeitlich-klassischen Schemas gepreßt. Wie als Zugeständnis an die neueren Entwicklungen ist dem *goût universel* ein (historisch bedingter) *goût relatif* beigegeben; der klassischen Trias steht auf der Seite des *irrégulier* nur das *sublime* gegenüber. Nun läßt sich unter Ausnützung der (schon immer vorhandenen) Zweigleisigkeit des Bedeutungsspektrums von STIL unser Begriff leicht in dieses Begriffssystem einpassen; das Revolutionäre des individuellen Stilkonzepts ist damit allerdings weitgehend entschärft. - Arnoulds Arbeit ist m. E. ein sehr gutes Beispiel für die im Text namhaft gemachte "Halbherzigkeit" der französischen Stiltheoretiker des 19. Jahrhunderts, die die Ergebnisse der romantischen Revolution zwar zur Kenntnis nehmen, aber eben doch nicht von ihrer angestammten Auffassung lassen wollen.

- (118) Das läßt sich sehr deutlich an Stendhals vermutlich 1812 entstandenen Artikel "Du style" (in Bd. 39 der Ausgabe von Henri Martineau, *Mélanges de Littérature III*, Paris 1933, Reprint 1968, S. 89-132) zeigen, der neben allgemeinen Gedanken zu diesem Begriff Stiluntersuchungen zu Fénelon, Buffon, Montesquieu, Voltaire, La Bruyère, J.-J. Rousseau und Bossuet enthält. Der erste Satz des Traktates: "On dit qu'un homme a un style, lorsque, rencontrant une phrase dans une gazette, on peut dire qu'elle est de lui" (S. 93) bietet zweifellos - wenngleich in gemeinplätzlicher Form - einen persönlich gefaßten Stilbegriff; doch schon im Untertitel war *style* als "Manière d'exprimer une pensée donnée" (S. 93) umschrieben worden! Diese keineswegs romantische Auffassung von *style* als variabler Form eines vorgegebenen Inhalts betont Stendhal im folgenden:

Le style doit être comme un vernis transparent: il ne doit pas altérer les couleurs, ou les faits et pensées sur lesquels il est placé. (Über Fénelon, S. 98)
In der Betrachtung über J.-J. Rousseau kommt Stendhal nochmals auf die Trennung von Gehalt und Gestalt zu sprechen und erweitert seine Stildefinition um den Aspekt der Wirkung, also in Richtung auf den sogenannten intentionalen Stilbegriff:
Mais nous nous égarons; nous considérons la pensée et non pas seulement la manière de l'exprimer. Car le style est ceci: "Ajouter à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée." (S. 110)
Der effektivste Stil in dieser Beziehung ist (auch) für Stendhal "le style simple", den er vom "style affecté" absetzt, welcher "nuît à l'effet des idées vraiment grandes" (S. 127; Notiz vom 12. August 1814). - Zur pejorativen Bedeutungsnuance von *style* bei Stendhal s. Fußnote (115) und (120)!

- (119) Für Flaubert ist *style*, vorwiegend in der Bedeutung der sprachlichen Form verwendet, ein sehr hoher Wertbegriff, was schon aus der Stelle über das berühmte "livre sur rien" hervorgeht:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style
(A Louise Colet, 16 jan. 1852, t. II, p. 345).

Diese Qualität ergibt sich aber keineswegs "von selbst" als Ausdruck der Persönlichkeit des Schriftstellers, sondern muß mühsam erarbeitet werden. "... quel rocher de Sisyphe à rouler que le style [...] Ça n'est jamais fini!" schreibt er einmal an Louise Colet (7 oct. 1853, t. III, p. 362), das Endlose dieser Arbeit betonend; ein andermal, das Qualvolle dabei unterstreichend:

Rien ne s'obtient qu'avec effort; tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde

(A Louise Colet, 16 sept. 1853, t. III, p. 342). - Alle Zitate nach: Geneviève Bollème, *La leçon de Flaubert* (Paris 1964), die mit ihrer Gegenüberstellung von Flauberts Theorie und Schreibpraxis manch Erhellendes zu unserem Thema bietet. - Den Zugang zu den vielen Stilbelegen der Korrespondenz erleichtert Charles Carlut, *La Correspondance de Flaubert. Étude et Répertoire critique* (Paris 1968), S. 383-433. - Ferner sei verwiesen auf Gerhard Walter Freys Ausführungen zu Flauberts Stilbegriff in: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*, München 1972, S. 72-130.

(120) Ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte des Stilbegriffs der französischen Kunsttheorie hilft diese Entwicklung besser zu verstehen:

- Bei Poussin, dessen diesbezügliche Beobachtungen uns allerdings in italienischer Sprache überliefert sind, tritt *stile* an die Seite des bislang vorherrschenden *maniera*. Das Verhältnis zwischen beiden Begriffen wird zunächst so bestimmt:

La maniera magnifica in quattro cose consiste, nella materia, overo argomento, nel concetto, nella struttura, nello stile.

Wenig später erscheint *stile* als die persönliche Ausprägung der (allgemein gefaßten) *maniera*:

Lo stile è una maniera particolare, & industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione, e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera, o gusto si tiene dalla parte della natura, e dell'ingegno.

(Beide Zitate aus den von Bellori herausgegebenen "Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la Pittura", S. 461 von Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672).

- Roger de Piles kehrt dieses Verhältnis um und bestimmt *manière* als individuelle, *style* als generelle Kategorie:

Que le Peintre dessine correctement d'un bon goût & d'un stile varié, tantôt héroïque & tantôt champêtre, selon le caractère des figures que l'on introduit...

(S. 4 des *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699; Reprint Darmstadt 1969). - Die beiden zitierten Stilarten werden im entsprechenden Artikel der *Encyclopédie* wieder aufgenommen.

- Dezallier d'Argenville (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Bd. I, 1745) verwendet im "Discours sur la connoissance des desseins et des tableaux" *style* und *manière* gleichwertig, das Adjektiv *maniéré* aber abwertend:

La manière s'entend de la façon d'opérer; c'est le faire d'un peintre, c'est son style; au lieu que *manieré* veut dire ce qui sort de la nature & du vrai, ce qui ne tient que de la pratique, & qui est un défaut; ainsi avoir une *manière* & être *manieré* sont deux choses très-différentes. (S. XX)

Doch der *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* von 1792 dehnt diese negative Einschätzung auch auf das Substantiv aus: In Bd. V, S. 753 ist unter *style gracieux* zu lesen:

L'exécution en doit être facile, suave, variée, mais sans tomber dans la *manière*.

(zitiert nach: Knabe (s. Fußnote 54), S. 448).

Hatte der langsame Aufstieg des kunsthistorischen Stilbegriffs die Abwertung des Konkurrenten *maniera* zur Voraussetzung, so unterliegt er selbst im Frankreich des 19. Jahrhunderts einer solchen Abwertung.

- Auf der einen Seite erreicht er in gewissem Sinn erst jetzt den Höhepunkt seiner Geltung dadurch, daß die Neoklassizisten den Stilbegriff geradezu inthronisieren; *style*, meist in Verbindung mit *grand*, ist höchster Wertbegriff. Quatremère de Quincy, der *manière* wieder dem "talent pratique de l'artiste" vorbehält, *style* aber dem "emploi des qualités morales qui déterminent la manière" gleichsetzt, urteilt folgendermaßen:

... si l'on compare l'école vénitienne à l'école romaine, la première sera autant supérieure à l'autre, par la *manière* de peindre et de colorer, qu'elle lui cédera pour la noblesse et la grandeur de *style*.

(Artikel *Style* des *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1832, vol. II, S. 502).

- Die Gegner der Neoklassizisten erkennen rasch, welche Schlüsselposition das Wort *style* im feindlichen Lager zugewiesen erhielt; Stendhal notiert im *Salon de 1824*:

... les classiques de la peinture, ces gens qui ne jurent que par David, et ne prononcent pas trois mots sans parler de *style*.

(S. 21 von Bd. 37 der Werkausgabe von Henri Martineau, *Mélanges d'Art*, Paris 1932, Reprint 1968).

Romantischem Denken mußte so *style* zur klassizistischen Leerformel verkommen; Delacroix schreibt in seinem *Journal* (Ed. André Joubin, 3 Bde, 1950) am 12. Oktober 1854:

Je sais bien que Chenavard, toujours entêté de son fameux *style*, n'admet pas que la supériorité puisse se trouver dans tous les genres. (Bd. II, S. 288)

und am 17. Juni 1855:

Comparez, par exemple, l'Ordre d'élargissement de Hunt ou de Millais, je ne sais plus lequel, avec nos primitifs [= Ingres et son école! - Joubin -], nos byzantins, entêtés de *style*, qui, les yeux toujours fixés sur des images d'un autre temps, n'en prennent que la raideur, sans y ajouter de qualités propres. Cette cohue de tristes médiocrités est énorme; pas un trait de vérité, de la vérité qui vient de l'âme [...]

Ces Delaroche, ces Janmot, ces Flandrin, voilà
pour le grand style! Qu'y a-t-il, dans les tableaux
de ces gens-là, du vrai homme qui les a peints?

(Bd. II, S. 339/340)

(121) Ich meine Autoren wie Charles Bally, Jules Marouzeau, Marcel Cressot.

(122) Unter der Bezeichnung *Deutsche Stilforschung* (*Deutsch* meint hier: deutschsprachig) sind Autoren der Germanistik, wie Wolfgang Kayser und Emil Staiger, und der *Romanistik*, wie Karl Voßler, Leo Spitzer, Ulrich Leo und Helmut Hatzfeld, versammelt. -

Der Hauptvertreter der romanistischen Stilforschung, Leo Spitzer, hat den eben aufgezeigten deutsch-französischen Gegensatz in der Interpretation von STIL einmal so beschrieben:

[Die Autonomieerklärung des Stils] würde folgerichtig zu einer mechanistischen Sprachauffassung wie der der Renaissancerhetoriker führen, die das Kunstwerk als Gemachtes (Effekte!), nicht Gewordenes (als Organisches!) auffaßte und daher Stil als etwas Machbares, Aneigenbares (die *flores rhetoricae*, die *copia verborum* als "Schmuck der Rede"): französische Wortkunstwerke haben ja viel vom Gemachten, Arrangierten, Zusammengesetzten, und die französische *explication de textes*, die an jene humanistische Tradition anknüpft, hebt dies Effiziente und Absichtliche der Wortgebung von Literaturwerken denn auch gebührend hervor. Die deutsche romantische Organologie hat diese Auffassung des "poetischen" Kunstwerks als etwas Technisch-Machbaren beseitigt und den (unwillkürlichen) Formwillen des Kunstwerks in sein Recht gesetzt.

(*Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931, S. 29, Fußnote 14).

Deutschland: Vom Allgemeinen zum Besonderen

Anders als in den romanischen Sprachen wurde das Wort *Styl/Stil* im Deutschen (1) lange Zeit als Fremdwort empfunden. So erscheint es im poetologischen Schrifttum (2) einerseits in deutscher Übersetzung: Opitz umschreibt mit "art zue reden" (3); die großen Poetiken von Gottsched (4) und Breitinger (5) weisen "Schreibart" als gängigste Übersetzung aus. Andererseits trifft man im deutschen Text auf das lateinische *stylus* mit den entsprechenden Kasus-Endungen: Caspar Ziegler definiert:

Den *Stylum recitativum* nenne Ich hier die Art
der Verse oder des *Poematis*, welche sich zu der
Componisten Stylo recitativo schicken (6)

und Christian Weise schreibt: "da der *Stylus* hoch gnung heraus kommt" (7). Häufig ist auch die Doppelung von lateinischem Fremdwort und deutscher Übersetzung: "die Rede-Art oder der *Stylus*" heißt es bei Albrecht Christian Rotth (8), und D.H. Arnold spricht von "*stylus* oder Schreib-Art" (9). Noch Sulzer überschreibt den Artikel seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* mit "Schreibart; Styl" (10). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aber setzt sich *Styl/Stil* durch; dies hat mehrere Gründe. Zum einen begegnet das Wort häufig in den deutschen Übersetzungen der Schriften von Batteux (K. W. Ramler und J. A. Schlegel) und Dubos (G. B. Funck) (11). Zum andern trägt nun die "Stilbildung" (12) mit ihrem ebenfalls auf Frankreich gerichteten Blick "zur begreifung der galanterie und des styli" (13) Früchte. Der Hauptimpuls zur Durchsetzung des Stilbegriffs (14) verdankt sich aber der Kunstbetrachtung: Durch Winckelmanns epochemachende Entdeckung des historischen Stilbegriffs erhält STIL einen bevorzugten Platz in der Kunst- und Literaturbetrachtung. In der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) heißt es:

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen. (15)

In dieser programmatischen Äußerung sind drei verschiedene Stilkonzepte enthalten: der "verschiedene Stil der Künstler" entspricht dem uns vertrauten Autorenstil und genießt schon längere

Zeit Heimatrecht in der Kunstbetrachtung (16). In "dem verschiedenen Stile der Völker" ist der Nationalstilbegriff nur rudimentär entwickelt; das wertende Element überwiegt bei weitem. So ist sehr viel die Rede vom Stil der Griechen, über den römischen Stil aber liest man:

Aus solchen ungegründeten und willkürlich angenommenen Meinungen glaube ich berechtigt zu sein, den Begriff des römischen Stils in der Kunst, insoweit unsere jetzigen Kenntnisse gehen, für eine Einbildung zu halten. (17)

Das weitaus wichtigste Stilkonzept erscheint aber in der Beobachtung des "verschiedenen Stiles der Zeiten". In dem Abschnitt "Von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und vier Stile können gesetzt werden" periodisiert Winckelmann die griechische Kunst in den älteren Stil, den hohen Stil, den schönen Stil, den Stil der Nachahmer, und charakterisiert die einzelnen Epochen durch Beschreibungen repräsentativer Kunstwerke. Wenngleich hierbei nicht jegliche Wertung (18) oder Typisierung (19) vermieden wurde, machte doch diese Einführung des historischen Stilkonzepts Winckelmann zum eigentlichen Begründer der Kunstgeschichte.

Winckelmanns Einteilung der griechischen Kunst ist auch in den Schriften seines Freundes A. R. Mengs anzutreffen. In seinen *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, il Coreggio, e Tiziano, e sopra gli antichi* faßt er seine Charakterisierung der antiken Stilepochen so zusammen:

Io ho detto, che gli antichi ebbero tre stili, o maniere differenti; cioè il secco, il grande, e il bello. Parlerò soltanto di quest'ultimo, che è l'unico, che meriti d'essere imitato. (20)

In den drei Bezeichnungen erkennt man unschwer Winckelmanns (dessen Name nicht fällt) älteren, hohen und schönen Stil; da bei Mengs das werthafte Element der Stilnamen noch gesteigert wird, wie etwa der zweite zitierte Satz zeigt, nennt er den Stil der Nachahmer erst gar nicht. - Die Entdeckung des historischen Stilbegriffs setzt die anderen kunstwissenschaftlichen Stilkonzepte keineswegs außer Kraft; deshalb kann man in Mengs' *Lettera ad Antonio Ponz* vom 4. März 1776, die sozusagen ein "Grundsatzprogramm der Malerei" darstellt, lesen:

Tutte le parti unite insieme, che compongono la pittura riguardo all'atto pratico, o all'esecuzione, formano quello, che io chiamo stile, il quale è propriamente il modo di essere delle opere di pittura. Questi stili sono quasi infiniti, i principali però, da' quali derivano gli altri, si possono ridurre ad un corto numero; e sono il sublime, il bello, il grazioso, il significante, e il naturale, non facendo conto degli stili viziosi... (21)

Durch Beschreibung der einzelnen Typen mittels Definition und Beispiel (22) setzt Mengs einen Maßstab für alle späteren Stiltypologien.

Daß Winckelmanns Ansatz auch für eine neue Literaturgeschichtsschreibung fruchtbar gemacht werden könne, erkannte Herder, der im Hinblick auf eine geplante Geschichte der griechischen Literatur, Winckelmanns programmatische Forderung paraphrasierend, schrieb:

Diese Geschichte der Griechischen Dichtkunst und Weisheit, zwei Schwestern, die nie bei ihnen getrennt gewesen, soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderungen und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stil der Gegenden, Zeiten und Dichter lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums durch Proben und Zeugnisse beweisen. (23)

Herder leistet hiermit eine Rückübertragung des ursprünglich der Poetik entstammenden Stilbegriffs in der Winckelmannschen Interpretation auf die Literaturbetrachtung.

Eine andere Art der Rückübertragung unternahmen etwa 30 Jahre nach Herder Friedrich Schlegel und Joseph Görres, indem sie den "verschiedenen Stil eines Künstlers", nämlich Goethes, vor dem Hintergrund der Winckelmannschen Periodisierung zu charakterisieren versuchten. In seinem "Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken" unterteilt Schlegel Goethes Leben in Parallelität zu "dem Stufengang der [...] Entwicklung, welchen wir in der Geschichte der alten Kunst und Poesie wahrnehmen" (24) in drei Schaffensperioden, die er Stil bzw. Manier nennt (25). Zu der nämlichen Dreizahl, die sich bei dieser Art von Rückübertragung durch den zwangsläufigen Wegfall von Winckelmanns viertem Stil von selbst ergibt, gelangt auch Görres. Mit dem Hinweis, "daß sich sogar die drei Perioden der griechischen Plastik an seinen Werken nachweisen lassen" (26), läßt Görres Goethes Entwicklung mit einem "großen, einfachen,

rauen und harten Styl" beginnen, mit einem "edeln und schönen Styl" fortsetzen und mit einem "eleganten Styl" enden.

Winckelmanns historisches Stilkonzept blieb für den Stilbegriff der deutschen Klassik folgenlos (27). In dem in seiner Wirkung kaum zu überschätzenden Aufsatz "Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" greift Goethe den Manier/Stil-Gegensatz der italienischen Kunsttheorie (28) auf und definiert - gemäß seiner "Wendung zum Objektiven" - die Manier als (nur!) persönlichen Ausdruck des Künstlers, der "sich selbst eine Sprache" (29) macht, den Stil dagegen, als "allgemeine Sprache" (30) interpretiert, als den "höchsten Grad, wohin sie [= die Kunst] gelangen kann" (31). Zur Trias erweitert wird der traditionelle Gegensatz durch den Begriff der Naturnachahmung, der zwar den untersten Platz der Hierarchie einnehmen muß, der aber durch sein der Manier entgegengesetztes Wesen "gleichsam im Vorhofe des Stils" (32) anzusiedeln ist. Das Verhältnis der drei Begriffe wird zusammenfassend so charakterisiert:

Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüth ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen. (31)

So erhebt Goethe in einer Epoche, die einerseits Stil als geschichtliche Größe zu erfassen imstande ist, andererseits Stil als eigentlichen Ausdruck der Individualität zu entdecken beginnt, Stil zum höchsten, zeitlosen Wertgebriff einer objektivistischen Ästhetik. Wie hoch er sein Ideal über die "nur subjektive" Manier stellt, geht aus der (scheinbar versöhnlichen) Versicherung hervor:

Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respectablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten, nach unsrer Meinung, in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben. Es ist uns bloß angelegen, das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. (33)

Wenngleich Goethe in seinem Aufsatz die drei Kategorien am Beispiel der bildenden Kunst entwarf, hielt er sie auch im Bereich

der Literaturbetrachtung für gültig; welche literarischen Werturteile sie ermöglichten, zeigt folgende Stelle:

Man kann von diesem Monodram nur insofern sprechen, als man die Manier des französischen tragischen Theaters und die rhetorische Behandlung eines tragischen [...] Stoffes als zulässig voraussetzt; verwirft man diese völlig, so ist P. mit verworfen; läßt man sie aber, mit ihrem Werte oder Unwerte, gelten, so kann auch hier Lob und Tadel eintreten. Man kann jeden Manieristen loben und das Verdienst, das er hat, auseinandersetzen, nur muß ich ihn nicht mit Natur und Stil vergleichen. (34)

Den nämlichen "klassischen" Stilbegriff vertritt Schiller; auch bei ihm ist Stil gerade aufgrund seiner "reinen Objektivität" der höchste Wertbegriff:

Das Gegentheil der Manier ist der Stil, der nichts anders ist, als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen. Reine Objektivität der Darstellung ist das Wesen des guten Stils: der höchste Grundsatz der Künste.

"Der Stil verhält sich zur Manier, wie sich die Handlungsart aus formalen Grundsätzen zu einer Handlungsart aus empirischen Maximen (subjektiven Grundsätzen) verhält. Der Stil ist eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Nothwendigen." [...]

Der große Künstler, könnte man also sagen, zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums u. durch die Schranken des Künstlers bestimmt.) (35)

Die mit diesem Stilkonzept verbundene Absage an das Historische und Individuelle unterstreicht Schiller in seinem Aufsatz über "Matthisons Gedichte":

In einem Gedicht muß alles wahre Natur sein, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Gesetze und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur der Dinge ihr vorschreibt; in einem Gedicht darf aber nichts wirkliche (historische) Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade um soviel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um soviel weniger notwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil. (36)

Die Verankerung des Stils im Objektiven, Allgemeinen, Absoluten bei gleichzeitiger Abwertung des Nur-Subjektiven, Besonderen, Konkreten findet ihre Fortsetzung in Schellings *Philosophie der Kunst*, der dafür die lapidare Formel findet: "Von den beiden Entgegengesetzten ist Styl das Absolute, Manier das Nicht-Absolute, insoweit Verwerfliche" (37). Da allerdings "die Kunst nur im Individuum sich äußern kann" (38), muß dessen Besonderheit als notwendiges Übel akzeptiert werden, was die genauere Bestimmung des Stils als "Indifferenz der allgemeinen und absoluten Kunstform mit der besonderen Form des Künstlers" (38) zur Folge hat. Die (vorbildliche) antike Kunst hat den Stil als Indifferenz durch die "Einbildung des Absoluten in das Besondere" (38) erreicht; der modernen Kunst steht nur die umgekehrte Richtung offen. Das bringt die Gefahr mit sich, in der Manier steckenzublieben:

Allgemein können wir nun die Manier im verwerflichen Sinne, demnach die Manierirtheit, erklären als ein Geltendmachen der besonderen Form statt der allgemeinen. (39)

Die Philosophie des deutschen Idealismus bleibt jedoch nicht beim "klassischen" Stilbegriff stehen. In Solgers *Aesthetik* ist dieser nur Ausgangspunkt für Überlegungen, die letztlich zu seiner Auflösung führen. Zunächst referiert Solger den Stil/Manier-Gegensatz in klassischer Auffassung: "Ersteren Ausdruck pflegt man lobend, letzteren tadelnd zu gebrauchen" (40). Dann schließt er seine eigene Stellungnahme an in Bezug auf das, was zu loben oder tadeln ist:

Es kann jedoch beides eben sowohl löblich als tadelnswerth sein. Der Styl ist löblich und etwas Wesentliches, wenn wir eine nothwendige Beschaffenheit der Kunst überhaupt voraussetzen und in dem einzelnen Künstler das Wirken dieses allgemeinen Kunstprincips erkennen. Die Manier als Individualität des Künstlers ist löblich, in sofern sie schöpferisch ist. (41)

Die Aufwertung der Manier, die zweifellos auf die in derselben Epoche erfolgte Herausbildung des Begriffes vom Individualstil zurückzuführen ist, stellt Stil und Manier als gleichwertige Größen dar:

Styl und Manier sind beide im Wesen der Kunst gegründet. Sie unterscheiden sich von einander, wie die Sphären der Natur und Individualität. (41)

Die beiden Größen weisen aber auch tadelnswerte Seiten auf: die Aufwertung der Manier im Zeichen des Schöpferischen hat die Abwertung eines Teilbereichs dessen, was mit *Stil* bezeichnet wird, zur Folge:

Wird aber *Styl* und *Manier* bloß empirisch betrachtet, so wird beides tadelhaft. Soll die *Manier* die ganz zufällige Individualität ausdrücken, so ist sie zu verwerfen. Aber auch der *Styl* kann gemißbraucht werden, wenn ein conventionelles, auf Vorurtheilen beruhendes System von Regeln zu Grunde gelegt wird. Daraus entsteht ein tadelnswerther *Styl*, wenn die Sprache diese Benennung erlaubte. So beruht das französische Drama auf bloß conventionellen Regeln; es ist aus dem System des spanischen Drama's entstanden, welches aber durch die Beziehung auf das französische Hofleben etwas bloß Formales und dadurch leer und geistlos geworden ist. Dergleichen kann man nicht *Manier* nennen; es ist die Ausartung des *Styls*, und nicht minder verwerflich, wie das, was man unter *Manier* in der gewöhnlichen Bedeutung versteht. (42)

Verraten Solgers Erörterungen den Einfluß des Individualstilkonzepts, so ist Hegels Stilbegriff von der zeitgenössischen Kunstwissenschaft abhängig. Diese Neufassung des Begriffs wird dadurch möglich, daß Hegel in einem ersten Schritt das *Stil/Manier*-Begriffspaar zur Trias "*Manier, Stil und Originalität*" (43) erweitert. Vergleicht man diese Trias mit dem Goetheschen "*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*", wird schlaglichtartig der entscheidende Wandel in der Geschichte der Poetik sinnfällig. Zwar hat so Hegel dem *Originalgenie* seinen Tribut entrichtet, doch bleibt dieses Zugeständnis bei dem Vertreter eines objektiven Idealismus sehr verbal. Denn Hegel versteht unter *Originalität* nicht "*das Hervorbringen von Absonderlichkeiten*" (44) - wie er es nennt -, sondern:

Die *Originalität* ist deshalb identisch mit der wahren Objektivität und schließt das Subjektive und Sachliche der Darstellung in der Weise zusammen, daß beide Seiten nichts Fremdes mehr gegeneinander behalten. (45)

Das ist im Kern die klassische Stildefinition, doch Hegel entthront *Stil* als höchsten Wertbegriff zugunsten der *Originalität*. "*Das Subjektive der Darstellung*": damit meint Hegel die *Manier*; für *Stil* bleibt "*das Sachliche der Darstellung*" - eine Begriffsbestimmung, die nach Hegels eigenem Bekunden den *Italienischen Forschungen* des Herrn von Rumohr entnommen ist. Den auf den

zweiten Rang verwiesenen Stilbegriff definiert Hegel als:

... Darstellungsweise, welche den Bedingungen ihres Materials ebenso sehr nachkommt, als sie den Forderungen bestimmter Kunstgattungen und deren aus dem Begriff der Sache herfließenden Gesetzen durchgängig entspricht. (46)

Dieser Schritt Hegels markiert zweifellos einen Einschnitt in der Entwicklung des Stilbegriffs; allerdings beendet Hegel damit keineswegs die Hochschätzung des Begriffes seitens deutscher Philosophen. Dieser Einschnitt bietet uns jedoch die Möglichkeit, einen Blick auf die Entwicklung des Individualstilkonzeptes zu werfen.

Hegel stellt seine Kenntnis dieses Konzeptes, das er freilich verwirft, am Beginn seiner Ausführungen zum Stil unter Beweis:

"Le style c'est l'homme même", ist ein bekanntes französisches Wort. Hier heißt Stil überhaupt die Eigentümlichkeit des Subjekts, welche sich in seiner Ausdrucksweise, der Art seiner Wendungen usw. vollständig zu erkennen gibt. (46)

Mit dieser Äußerung liefert Hegel ein Indiz dafür, wie Buffons Wort in Deutschland seit der Zeit des Sturm und Drang rezipiert wurde. - Die Weichen zu dieser Rezeption wurden durch Hamann gestellt, der 1776 eine Übersetzung des Buffonschen *Discours* veröffentlichte (47). Schon die kurze Einführung weist auf die Gedankentiefe von Buffons Ideen hin:

Nachstehender Auszug [...] rührt, so wie er ist, von einem Jünglinge her, der vielleicht noch mehr Jahre zum innigen Verstande der Urkunde nöthig haben wird, als ihn die Übersetzung derselben Tage oder auch Stunden gekostet haben mag. Die Ideen in dieser kleinen Abhandlung haben alle das Gepräge eines eben so großen Schriftstellers als Beobachters, werden daher den meisten Lesern, obschon weit gefehlt, gar zu metaphysisch vorkommen, weil sie nämlich das Heiligtum der wahren Schreibart und den Styl im höheren Verstande betreffen, nach dem wohlbekannten Spruch: Scribendi recte SAPERE est et principium et fons. (48)

Und die Fußnote zu Buffons berühmten Diktum, das Hamann mit "der Styl ist der Mensch selbst ganz und gar" (49) wiedergibt, assoziiert nicht von ungefähr den Begriff der Individualität:

Das Leben des Styls hängt folglich von der Individualität unserer Begriffe und Leidenschaften ab, und von derselben geschickten Anwendung zur Erkenntnis und Offenbarung der Gegenstände durch gleichartige Mittel. (50)

Voll ausgeprägt ist der Individualstilbegriff bei Karl Philipp Moritz, der für die Definition von Stil die Konsequenzen aus der im Sturm und Drang erfolgten Absage an die Regeln und dem Votum für die Subjektivität zieht. Im Zentrum seiner *Vorlesungen über den Styl* (51) steht das "Eigenthümliche" des Stils:

Denn man denkt sich doch unter Styl das Eigenthümliche, woran man die Schreibart eines Jeden wieder erkennt, und wodurch sie eigentlich erst zur Schreibart wird. (52)

Wenn der Stil aber durch das "Eigenthümliche" konstituiert wird, wie läßt sich dann eine "praktische Anweisung zu einer guten Schreibart mit Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern" (so der Untertitel des Buches!) geben?

... nun aber finden ja über das Eigenthümliche keine Regeln statt. Alles, was sich darüber sagen läßt, beschränkt sich auf einzelne Beobachtungen, welche zur Selbstbeobachtung und Selbstprüfung Veranlassung geben können. (52)

Gerade diese "Beobachtungen" lehren, daß Moritz nicht nur in der Theorie einen neuen Stilbegriff entworfen hat, sondern auch in der Praxis der Stilbetrachtung neue Wege einschlägt. Die bisherigen Beispielsammlungen in rhetorischen Handbüchern waren - mit Blick auf das Generelle angelegt - dazu da, die richtige Anwendung des Regelsystems im Sinne der Nachahmung zu garantieren. Wenngleich für Moritz' Beschreibungssprache keine anderen als die überkommenen Kategorien des Generellen ("rednerische Figuren" u. ä.) zur Verfügung stehen, lenkt er den Blick auf das Individuelle der Texte und will die "Nachahmungssucht" zum Verschwinden bringen. Dazu empfiehlt er das "beobachtende Studium der Werke des Geistes, und das Eindringen in ihre innern Vollkommenheiten" (damit Prinzipien der Hermeneutik vorwegnehmend -53-); gerade durch das vertiefte Verständnis der fremden "Eigenthümlichkeit" würde die eigene gestärkt, die ja erst den authentischen Stil ermöglichte. - Mit dieser Konzeption leitet Moritz eine dem neuen Stilbegriff adäquate Literaturbetrachtung ein.

Buffons Wort, seit Hamann in Deutschland das Leitmotiv für das individualistische Stilverständnis, präludiert auch Jean Pauls Stildefinition in der *Vorschule der Ästhetik*:

Der Stil ist der Mensch selber, sagt Buffon mit Recht. Wie jedes Volk sich in seiner Sprache, so malt jeder Autor sich in seinem Stile; die

geheimste Eigentümlichkeit mit ihren feinen Erhebungen und Vertiefungen formt sich im Stile, diesem zweiten biegsamen Leibe des Geistes, lebend ab. Einen fremden Stil nachahmen, heißt daher mit einem Siegel siegeln, anstatt mit einem Petschaft. (54)

Diese Definition entspricht romantischem Denken (55): die Persönlichkeit des Autors prägt das Werk, und zwar in Form und Inhalt, denn die "rhetorische" Trennung des Gedankens und seiner sprachlichen Ausformung wird ausdrücklich abgelehnt. Von diesem Standpunkt aus sind auch die Charakterisierungen des Prosastils deutscher Schriftsteller verfaßt, wie etwa:

Luthers Prose ist eine halbe Schlacht; wenige Taten gleichen seinen Worten (56)

oder:

Ähnlich, aber periodologischer [als Herders Prosa], ist Jacobis straffe, kerndeutsche Prose, musikalisch in jedem Sinne; denn sogar seine Bilder sind oft von Tönen hergenommen. Der seltene Bund zwischen schneidender Denkkraft und der Unendlichkeit des Herzens gibt die gespannte metallene Saite mit dem weichen Vertönen. (57)

Doch die *Vorschule der Ästhetik* ist auch Kampfschrift: Kampfschrift gegen Regelpoetik, Kampfschrift gegen verständnislose Beckmesserei in Dingen der Ästhetik - also auch gegen "Stilistiker" wie Adelung (58),

unter welchen ich nichts meine als Menschen ohne allen poetischen Sinn. [...] machen sie Urteile und Ästhetiken, so scheren sie die Lorbeerbäume, die Erkenntnis- und die Lebensbäume in die beliebigen Kugelformen der gallischen Vexiergärtnerei... (59)

Schon Moritz' *Vorlesungen über den Styl* hatten gezeigt, daß der neue Stilbegriff eine neue Art der Literaturbetrachtung forderte. Eine Epoche, die ihr Interesse dem Individuellen, dem "Eigentümlichen", zuwandte, verlangte nach einer neuen "Kunstlehre". Diese neue Theorie des Verstehens und Auslegens zu begründen, sollte Friedrich Schleiermacher vorbehalten sein. In seiner *Hermeneutik* (60) beschreibt er den Verstehensprozeß als zirkulär: das Ganze erklärt sich durch seine Teile, der Teil durch das Ganze. Dieser Prozeß währt solange, bis dem Interpreten die Ordnung von Teil und Ganzem völlig evident, ja gleichsam notwendig erscheint. Die Gefahren, welche die Zirkularität des Verfahrens mit sich bringt, werden durch die Reflexion auf diese Zirkelstruktur, die den einzig möglichen Modus des Verstehens darstellt,

vermieden. Zwei Methoden, die - und das unterstreicht Schleiermacher immer wieder - nicht voneinander getrennt werden dürfen, ermöglichen das richtige Verständnis: die divinatorische und die komparative. In der kompendienartigen Darstellung von 1819 heißt es:

Die divinatorische ist die welche indem man sich selbst gleichsam in den andern verwandelt, das individuelle unmittelbar aufzufassen sucht. Die comparative setzt erst den zu verstehenden als ein allgemeines, und findet dann das Eigenthümliche indem mit andern unter demselben allgemeinen befaßten verglichen wird. (61)

Insbesondere die divinatorische Methode, die auf das Sich-Einfühlen in den Autor des Textes gerichtet ist, wurde von Dilthey (62) zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und beeinflusste durch ihn die *Deutsche Stilforschung* aufs stärkste. - Wo liegt nun aber der Berührungspunkt zwischen Hermeneutik und Stil? Ein Text ist notwendig in einer (allgemeinen) Sprache geschrieben; der Autor hat jedoch beim Verfassen des Textes eine spezifische Auswahl aus dem überindividuellen Inventar getroffen. Um nun die individuelle Ausdrucksweise vor dem Hintergrund der allgemeinen Sprache verstehen zu können, bedarf es zum einen der sog. grammatischen Interpretation: sie erklärt das bestehende Sprachsystem; zum andern der sog. technischen bzw. psychologischen Interpretation: sie spürt das jeweilig konkretisierte Besondere auf. Und das ist nach Schleiermacher nichts anderes als der Stil.

Das ganze Ziel [der technischen/psychologischen Interpretation] ist zu bezeichnen als vollkommenes Verstehen des Stils. (63)

Gegen eine rein äußerliche Auffassung von *Stil* richtet sich die beigefügte Erläuterung:

Gewohnt sind wir unter Styl nur die Behandlung der Sprache zu verstehen. Allein Gedanke und Sprache gehen überall in einander über, und die eigenthümliche Art den Gegenstand aufzufassen, geht in die Anordnung und somit auch in die Sprachbehandlung über. (64)

Die weiteren Ausführungen beleuchten den Wertbegriff *Stil* anhand des *Stil/Manier-Gegensatzes*:

Ist aber dieses oder sonst etwas nicht aus der persönlichen Eigenthümlichkeit hervorgegangen, sondern angelernt oder angewöhnt oder auf den Effekt gearbeitet: so ist das Manier, und manierirt ist immer schlechter Styl. (65)

Das Verhältnis des romantischen Stilbegriffs zu dem der deutschen Klassik (66) tritt durch diese Behandlung des Komplementärbegriffs *Manier* noch deutlicher zutage: die *Manier* ist nicht deshalb zu verwerfen, weil sie das Individuelle, die "persönliche Eigenthümlichkeit", zu stark ausdrückt, sondern weil das Individuelle nur angelernt ist, d.h. nichts mehr Individuelles ist (67).

Das individualistische Stilkonzept in Verbindung mit der hermeneutischen Methode stellt das zweifellos wichtigste Vermächtnis des 19. Jahrhunderts an die *Deutsche Stilforschung* dar; zur alleinigen Erklärung von deren reichhaltigem Inventar an Stilbegriffen reicht es allerdings nicht aus. Auch die zaghaften Anfänge der "Wissenschaft vom Stil" im späten 19. Jahrhundert (68) können diesen "Zuwachs" nicht verständlich machen; erst ein Blick auf die zeitgenössische Kunstwissenschaft hilft hier weiter. Diese Disziplin, die sich gegen die Jahrhundertwende anschickte, den führenden Platz in den Geisteswissenschaften einzunehmen, führte gerade auch in der Reflexion über *Stil*, einen ihrer Hauptbegriffe (69), - ein Sachverhalt, der durch die spätere, nivellierende Losung der *Wechselseitigen Erhellung der Künste* m. E. verdunkelt wurde. Betrachten wir also zum Abschluß unserer Arbeit in der gebotenen Kürze die Entwicklung des kunstwissenschaftlichen Stilbegriffs!

Wie wir schon sahen, entlieh die letzte große Ästhetik des deutschen Idealismus ihren Stilbegriff der Kunstwissenschaft: Hegel bezog sich dabei ausdrücklich auf Carl Friedrich von Rumohrs Stildefinition:

... wenn wir den Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht. Styl, oder solches, was mir Styl heißt, entspringt also auf keine Weise, weder, wie bey Winckelmann und in anderen Kunstschriften, aus einer bestimmten Richtung oder Erhebung des Geistes, noch, wie bey den Italienern, aus den eigenthümlichen Gewohnungen der einzelnen Schulen und Meister, sondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig bescheidenen und nüchternen Gefühle einer äußeren Beschränkung der Kunst durch den derben, in seinem Verhältniß zum Künstler gestalt-freien Stoff. (70)

In bewußter Ablehnung der historischen, individuellen und gruppenspezifischen Interpretation des Terminus definiert Fr. v.

Rumohr den Stilbegriff neu, indem er als erster die technisch-materielle Komponente in den Vordergrund rückt. Der wertende Aspekt des Begriffs geht bei einem so verstandenen Zweck- und Materialstil nicht verloren; ferner ist es möglich, sog. Stilgesetze (z. B. Übereinstimmung räumlicher Verhältnisse, Symmetrie u.a.) aufzustellen. Rumohr leitet so die vorwiegend konkret-materielle Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts ein (71).

Mit Gottfried Semper erreicht das materiale und technische Stilverständnis des 19. Jahrhunderts zweifellos seinen Höhepunkt. Die auf das Konkrete gerichteten Bemühungen Rumohrs werden weiterverfolgt, ja gesteigert; das schlägt sich in der Bestimmung von *Stil* so nieder:

Der Ausdruck *Stil* wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann:

1. durch künstlerisch richtige Ausnutzung der Mittel,
2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche teils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, teils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Falle modifizieren. (72)

Die Ähnlichkeiten zu Rumohrs Stildefinition sind unverkennbar: Punkt 1 gemahnt an die "Stylgesetze", Punkt 2 an das "sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes"; daß auch Semper keine Verbindung zwischen "Stil" und "Erhebung des Geistes" sieht, erhellt aus einer zweiten Stildefinition:

Stil ist die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. (73)

Nach dieser extremen Betonung der technisch-konkreten Komponente ist eine immer stärker werdende "Respiritualisierung" unseres Begriffes festzustellen. Alois Riegls Werk erwächst aus der Auseinandersetzung mit der Theorie der Semper-Schule. Begnügte sich diese mit der Klärung der Frage: *Zu welchem Zweck und mit welcher Technik ist dieser Stil aus diesem bestimmten Material entstanden?*, so suchte Riegl auch noch die Frage: *Warum ist dieser Stil so entstanden?* zu beantworten. Um von der bloßen Deskription eines Stiles zu dessen Erklärung vorzustoßen,

führt Riegl den neuen Begriff des (jeder Epoche eigentümlichen) "Kunstwollens" ein, als dessen Ausdruck er den Stil bestimmt:

Schon der erste Blick lehrt, daß die Figur "Stil" besitzt, das heißt ein ganz bestimmtes Kunstwollen zum Ausdruck bringt, das mit größter Sicherheit vorgetragen erscheint, mag auch dieses Kunstwollen von unserem eigenen, modernen sehr verschieden sein. (74)

In Heinrich Wölfflins Werk begegnen die verschiedenen kunstwissenschaftlichen Stilkonzepte in friedlichem Nebeneinander - zunächst noch stillschweigend, wenn in der erstmals 1888 erschienenen Untersuchung über *Renaissance und Barock* in Italien einmal vom "Barockstil" die Rede ist, ein andermal vom "malerischen Stil", und wieder ein andermal vom "großen Stil" (75). Problematisiert wird der Stilbegriff erstmals in einem Akademie-Vortrag von 1911 (76), der dann zur Einleitung der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (77) umgearbeitet wurde. Gemäß dem Wesen dieses Buches, kunstgeschichtliche Begriffe auf ihren Aussagewert hin zu prüfen, wendet sich Wölfflin dem Stilbegriff zu und führt die Termini des Individualstils, des Stils einer Schule, des Volks- und Zeitstils anschaulich ein. All diesen Verwendungen steht er positiv gegenüber und gebraucht sie auch selbst; seine Vorliebe gilt allerdings dem Zeitstil, und zwar zeit seines Lebens den Epochen der Renaissance und des Barock. Wenn er die in der Folge so berühmt gewordenen fünf Begriffspaare vorstellt, dann sollen sie zuallererst die Gegensätze dieser beiden Epochen verdeutlichen; d.h. die Dichotomien sind nur Mittel zum Zweck der (Zeit-)Stilerklärung. Diesen Umstand gilt es deshalb hervorzuheben, da sich die Wölfflinschen Begriffspaare bei der Übernahme durch andere Forscher oft zu überzeitlichen Typen verselbständigten. An dieser Rezeption scheint mir allerdings Wölfflin nicht ganz unschuldig, denn auch in seinem Buch stehen Sätze wie:

Es gibt eine Klassik und einen Barock nicht nur in der neueren Zeit und nicht nur in der antiken Baukunst, sondern auch auf einem so ganz fremdartigen Boden wie der Gotik. (78)

Heinrich Wölfflin hatte mit seinem Werk die Möglichkeit zu einer "Wechselseitigen Erhellung der Künste" (79) eröffnet - eine Möglichkeit, von der Literaturwissenschaftler wie Oskar Walzel (80), Theophil Spoerri (81) und Fritz Strich (82) regen Gebrauch machten. Die Kunstwissenschaft um und nach Wölfflin hatte der Philologie, und insbesondere der jungen Disziplin der Stilistik, folgendes Inventar an ausgearbeiteten Stilkonzepten anzubieten: den Epochenstil (83), den typologischen Stil (84), den Werkstil (85), Nationalstil (86), Generationsstil (87) und Lebensstil (88). Diese Palette von kunstwissenschaftlichen Stilbegriffen trat nun neben den traditionellen Bestand an sprachlich-literarischen Stilbegriffen, unter denen der Individualstilbegriff in seiner Verbindung mit der hermeneutischen Methode besondere Erwähnung verdient, und bildet gemeinschaftlich mit diesem den reichhaltigen Fundus, aus dem die *Deutsche Stilforschung* (89) schöpfen konnte.

- (1) Die wichtigsten Veröffentlichungen zum deutschen Stilbegriff sind:
- Eduard Castle, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, VI, 1914, S. 153-160;
 - R. W. Wallach, *Stil. Wie wurde und wird dies Wort angewendet und was bedeutet es? Ein Beitrag zur Klärung ästhetischer Terminologie*, diss. München 1920;
 - Friedrich Kainz, "Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XX, 1926, S. 21-63.

Stilzitate aus der deutschen Literatur (allerdings etwas willkürlich ausgewählt) enthält:

- Udo Müller (Ed.), *Stilbegriff und stilistische Analyse*, Freiburg (Herder: *Textbücher Deutsch*), 1977.
- (2) Der folgende kurze Überblick über die Stilbelege des deutschen poetologischen Schrifttums im 17. und 18. Jahrhundert wurde wesentlich erleichtert durch einen Besuch bei der Arbeitsstelle "Poetikwörterbuch" am Institut für deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Herrn Prof. Dr. Kurt Wölfel sei an dieser Stelle sehr herzlich für seine Erlaubnis gedankt, das bislang verzettelte Wortmaterial des "Wörterbuchs zur deutschen Poetik des 16.-18. Jahrhunderts" einzusehen. - Wenn im folgenden nicht anders vermerkt, beziehe ich mich auf die vom "Poetikwörterbuch" benutzten Ausgaben.
- (3) Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*. (¹1624, neu hrsg. von Richard Alewyn, Tübingen 1963), im VI. Cap. ("Von der zuebereitung vnd ziehr der worte"); im selben Kapitel spricht Opitz auch vom "Character oder merckzeichen der worte".
- (4) Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Leipzig ¹1730, zitiert nach ⁴1751); das XI. Cap. des 1. Teils ist überschrieben: "Von der poetischen Schreibart". Gottscheds "Rationalismus" findet seinen Niederschlag auch in den Ausführungen zur "Schreibart":
... daß es in der Schreibart hauptsächlich auf die Art zu denken ankomme; und daß ein Scribent in seinen Schriften, wo nicht seine Gemüthsbeschaffenheit, zum wenigsten doch die Fähigkeit seines Verstandes abschildere. Denn kein Mensch kann besser schreiben, als er vorher gedacht hat. (S. 346)
- (5) Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Zürich 1740); im 2. Band (*Fortsetzung der Critischen Dichtkunst*) ist der 7. Abschnitt der "Schreibart insgemein" gewidmet und der 8. Abschnitt der "hertzrührenden Schreibart".
- (6) Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*, Leipzig 1653; ich zitiere nach der von Dorothea Glodny-Wiercinski besorgten Ausgabe (Frankfurt/M.) von 1971, S. 42. (Daneben noch mehrere *Stylus*-Belege.)

- (7) Christian Weise, *Curiöse Gedancken Von Deutschen Versen* (1692); Zitat auf S. 225 von: Marian Szyrocki (Ed.), *Poetik des Barock*, Stuttgart 1977. - Nach dem *Poetikwörterbuch* (s. Fußnote 2) verwenden noch folgende Autoren das lateinische *stylus*: Thomasius (1688, 1690, 1713), Uhse (1705), Neumeister (1707), Hallbauer (1725), Gottsched (*Der Biedermann* 1727/1729, *Anti-Longin* 1734, *Ausführliche Redekunst* 1739).
- (8) Albrecht Christian Roth, *Vollständige Deutsche Poesie* (Leipzig 1688); Zitat auf S. 213 von: Marian Szyrocki (Ed.), *Poetik des Barock*, Stuttgart 1977.
- (9) D. H. Arnold, *Versuch einer systematischen Anleitung zur Deutschen Poesie überhaupt* (1732).
- (10) Zweyter Theil, Leipzig 1773, S. 622-633. - Nach dem *Poetikwörterbuch* (s. Fußnote 2) verwenden noch folgende Autoren diese Doppelung:
- J. G. Lindner (1755): "Schreibart i.e. stilus".
 - J. B. Basedow (1757): "Styl = Schreibart".
 - M. Mendelssohn (1757): "Ausdruck oder Styl".
 - J. N. Meinhard (Home-Übersetzung 1763): "Schreibart = Stil".
 - J. J. Eschenburg (1783): "Schreibart oder Styl".
 - J. A. Eberhard (1783) macht darauf aufmerksam, daß mit der Ausdehnung des *Stil*-Begriffes auf die bildenden Künste notwendig eine Einschränkung des Geltungsbereiches von *Schreibart* gegeben ist:
Die Übereinstimmung der Theile eines schönen Werkes unter einander ist der Stil desselben.
[...] Wir nehmen das Wort Stil im weitesten Sinne, worin es auch von den Werken der bildenden Künste gesagt wird. In diesem Sinne läßt es sich nicht durch Schreibart übersetzen.
(S. 113/4 der *Theorie der schönen Wissenschaften*.)
- (11) Französischer Einfluß manifestiert sich auch in Lindners Übernahme (1768) von d'Alemberts Unterscheidung in "Diction" und "Stil".
- (12) Zu Terminus und Tragweite siehe Horst Joachim Frank, *Dichtung, Sprache, Menschenbildung. Geschichte des Deutschunterrichts von den Anfängen bis 1945*, München 1976, Band 1, S. 75-115, wo auch etliche Stilbelege aus dem pädagogischen Bereich angeführt sind.
- (13) ebd. S. 85; Zitat aus Benjamin Neukirch, *Anweisung zu Teutschen Briefen*, Leipzig 1727, S. 394.
- (14) Zu diesem Ergebnis kommt der zwölfseitige Artikel des Grimmschen Wörterbuches (1941).
- (15) S. 7 der Weimarer Ausgabe von 1964. - Zu Winckelmanns Stilbegriff siehe Ingrid Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Aesthetik*, Berlin 1959, S. 26-31.
- (16) Die Geschichte des kunstwissenschaftlichen Stilbegriffs wurde schon in Fußnote (120) des französischen Kapitels gestreift. - Bei den nachfolgenden Ausführungen beziehe ich mich auf diese Quellen:
- Erwin Panofsky, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924; 1959 - davon Reprint 1975.

- Werner Hofmann, "Manier und Stil in der Kunst des 20. Jahrhunderts", in: *Studium Generale*, 1955, Heft 1, S. 1-11. (Dies ist der kunstwissenschaftliche Beitrag zum Schwerpunkt *STIL*, den sich *Studium Generale* in Heft 10/1954 und Heft 1/1955 wählte, und der Beiträge aus Literatur-, Sprach- und Musikwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Mathematik, Jurisprudenz und Medizin umfaßt.)
- Jan Bialostocki, "Das Modusproblem in den bildenden Künsten", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24, 1961, S. 128-141. (Dieser Aufsatz wurde mit dem Untertitel "Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des Modusbriefes von Nicolas Poussin" in Bialostockis Aufsatzsammlung *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, aufgenommen.)
- Nicola Ivanoff, "Stile e Maniera", in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, I, Venezia 1957, S. 107-163. - Dieser umfangreiche Artikel ist die Synthese folgender Vorarbeiten:
 - "Il concetto dello stile nella letteratura artistica del '900", in: *Ateneo Veneto*, a. 129, Vol. 123, (Venezia) 1938, S. 22-28.
 - "Il concetto dello stile nel Poussin e in Marco Boschini", in: *Commentari*, III, (Roma) 1952, S. 51-61. - Eine Erwiderung auf diesen Artikel schrieb noch in derselben Nummer dieser Zeitschrift (S. 224-225) Luigi Grassi, "A proposito del concetto dello stile nel Poussin".
 - "Il concetto dello stile nella letteratura artistica del '500", in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Trieste*, N. 4, (Trieste) 1955, S. 5-15.

Die kunstwissenschaftliche Verwendung von *STIL* kann nicht losgelöst von der Entwicklung des *MANIER*-Begriffs betrachtet werden; in den frühen (italienischen) Kunsttraktaten herrscht zwischen beiden folgende Verteilung: *stile* begegnet nur in konkreter, *maniera* in übertragener Bedeutung. So steht in Cennino Cenninis *Il libro dell'Arte* (Ed. Franco Brunello, Vicenza 1971) über dem *Capitolo VIII*: "In che modo dèi incominciare a disegnare con istile, e c'on che luce" (S.9) und über dem *Capitolo XI*: "Come si può disegnare con istil di piombo" (S. 13); im *XXVII. Cap.* aber, wo von der Nachahmung des *STILS* des Meisters gesprochen wird, ist von *maniera* (S. 27) die Rede.

Die später einsetzende pejorative Bedeutungsentwicklung von *maniera* wird von Panofsky dem Kreis um Bellori zugeschrieben: Innerhalb jener *k l a s s i z i s t i s c h e n* Theorie nun, die alles "Subjektive" und "Phantastische" verdammte und von der Kunst bei allen Mahnungen zum "Idealismus" dennoch durchaus "Natürlichkeit" und auf konkreter Anschauung beruhende "Richtigkeit" verlangte, mußte der nunmehr mit der spezifischen Bedeutung des naturfernen Schaffens belastete Ausdruck "*maniera*" jenen *t a d e l n d e n* Sinn bekommen, den er bis an die Schwelle unsrer Zeit behalten hat. (S. 115) Entsprechende Belege aus Baldinucci und Bellori ("*vitiarono l'arte con la maniera*" S. 138) untermauern diese Beobachtung. Panofsky fährt fort:

... derselbe Bellorische Kreis, der den Ausdruck der "*maniera*" zu einem Schmähwort umgebildet hat, hat anscheinend den uns heute so selbstverständlich dünkenden, in Wahrheit aber kaum vor der Mitte des XVII. Jahrhunderts unternommenen Schritt getan,

der Poetik und Rhetorik den Terminus "Stil" zu entlehnen und ihn für die Werke der bildenden Kunst in Anspruch zu nehmen; vgl. die von Bellori a.a.O. p. 460ff zusammengestellten kunsttheoretischen Maximen Poussins. Es folgen die uns aus Fußnote (120) des französischen Kapitels bekannten Definitionen⁷. Hier wird der Ausdruck "Stil", scheinbar zum erstenmal, zur Bezeichnung der individuellen bildnerischen Gestaltungsweise herangezogen, die bislang durch den Ausdruck "maniera" bezeichnet wurde. (S. 115)

Grassi und Bialostocki (letzterer unter Hinweis auf Anthony Blunt, "Poussin's Notes on Painting", in: *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937/38) bezweifeln die Originalität Poussins in diesem Bereich und verweisen auf die Stildefinition aus Mascaridis *Dell'Arte Istorică* (1646):

Lo stile è una maniera particolare ed individua di ragionare o di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascuno compositore, nell'applicazione e nell'uso dei caratteri del favellare. Paragonato il carattere con lo stile, questo si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno, quello riguarda l'arte e lo studio. (n. Grassi, S. 224)

Im Gegensatz zu Panofsky möchten einige Forscher die übertragene kunstwissenschaftliche Bedeutung von *stile* früher angesetzt sehen: Bialostocki verweist auf eine entsprechende Stelle bei Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, S. 237) und Ivanoff (1957) zitiert aus dem *Trattato di Pittura* von P. Ottonelli e Pietro da Cortona (Firenze 1652, S. 26) die Ausdrücke "uno stile manieroso e gratoso" und "suo bellissimo stile".

(17) Weimarer Ausgabe (1964), S. 238

(18) Diesem Odium konnten sich in der Folge die Epochenstilbeurteilungen wiederholt nur mit Mühe entziehen (z.B. "Barock!").

(19) Diese Gefahr barg schon das Bild vom Aufstieg und Untergang in sich. Auch ist die Periodisierung der ägyptischen und etruskischen Kunst - trotz der Berücksichtigung ihrer besonderen lokalen und temporären Bedingungen - in Abhängigkeit zur vorbildhaft empfundenen griechischen Kunst vorgenommen:

Wir können also drei verschiedene Stile der etruskischen Kunst, wie bei den Ägyptern, setzen, den älteren, den nachfolgenden und dritten denjenigen, welcher sich durch die Nachahmung der Griechen verbessert hat. (ebd. S. 98)

(20) S. 150 der *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Ed. d'Azara, Roma 1787.

(21) ebd. S. 293/294

(22) So definiert Mengs etwa den "stile significante":

Per stile significante, o espressivo intendo quello, che ha l'espressione per fine principale fra tutte le altre parti dell'arte. La sua esecuzione richiede determinazione, e conclusione. Raffaello può servire

in ciò di perfetto esemplare, non essendo mai stato in questa parte superato da veruno. (ebd. S. 297)
Für besonders interessant halte ich die Charakterisierung des "stile sublime":

Per stile sublime io intendo quel modo di trattar l'arte convenientemente all'esecuzione delle idee, colle quali, secondo il fine della pittura, si vuole far concepire degli oggetti di qualità superiori alla nostra natura. (ebd. S. 294)

- (23) *Herders Sämtliche Werke*, Ed. B. Suphan, Bd. I, Berlin 1877, S. 294 ("Über die neuere Deutsche Litteratur. Zwote Sammlung (1767): Von der Griechischen Litteratur in Deutschland")
- (24) Friedrich Schlegels "Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken" ist ein Teil des "Gesprächs über Poesie", dessen 2. Teil im Jahrgang 1800, Bd. III, 2 des *Athenaeum* erschien. Ich zitiere nach: *Athenaeum. Eine Zeitschrift 1798-1800*, Ed. Curt Grützmacher, Reinbeck bei Hamburg 1969, Bd. II, S. 194.
- (25) Friedrich Schlegels Stilbegriff ist von großer Spannweite. Allein die *Schriften zur Literatur*, Ed. Wolfdieterich Rasch (München 1972) enthalten laut Register 30 Stilstellen. Drei ausgewählte Belege mögen das Bedeutungsspektrum umreißen:
- Stildefinition:
Stil bedeutet beharrliche Verhältnisse der ursprünglichen und wesentlichen Bestandteile der Schönheit oder des Geschmacks. Vollkommenen Stil wird man also demjenigen Kunstwerke und demjenigen Zeitalter beilegen können, welches in diesen Verhältnissen das notwendige Gesetz aus freier Neigung ganz erfüllt. (ebd. S. 144)
 - Stil/Manier-Gegensatz:
Wie kann vom vollkommenen Stil da auch nur die Frage sein, wo es eigentlich gar keinen Stil, sondern nur Manier gibt? (ebd. S. 128)
 - Epochenstilbegriff (Schlegel spricht in "Epochen der Dichtung" von Dante, Petrarca und Boccaccio):
Diese drei sind die Häupter vom alten Stil der modernen Kunst... (ebd. S. 291)
- (26) *Aurora*-Beitrag Nr. 32 (1804/05 entstanden); abgedruckt im 3. Band der gesammelten Schriften (Ed. Günther Müller): *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften*, I (1803-1808), Köln 1926, S. 118/119.
- (27) Den Gegensatz von historischem Stilbegriff und normativem Stilbegriff der Klassik unterstreichen:
- Alfred Baeumler, *Ästhetik* (aus dem *Handbuch der Philosophie*, Abteilung I, Beitrag C), München und Berlin 1934. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1972, S. 85-99.
 - Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ³1972, S. 466-469 (= Exkurs I über den Stilbegriff).
- (28) s. Fußnote (16)!
- (29) Weimarer Ausgabe, I. Abt., Bd. 47, S. 78
- (30) ebd. S. 79

- (31) ebd. S. 80
- (32) ebd. S. 82
- (33) ebd. S. 83
- (34) In einem Brief an Schiller (2.5.1798) anlässlich einer Auf-
führung des *Pygmalion* von Benda: Weimarer Ausgabe IV, 13,
133. - Diesen Hinweis entnehme ich dem Aufsatz "Goethe und
die französische Klassik" von Ernst Merian-Genast (*Bulletin
de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 36, 1958, S. 287-
306; hier: S. 294), der eine weitere diesbezügliche Stelle
anführt:
Sie haben ganz recht, daß in den Gestalten der
alten Dichtkunst wie in der Bildhauerkunst ein
Abstraktum erscheint, das seine Höhe nur durch
das, was man Stil nennt, erreichen kann. Es
gibt auch Abstrakta durch Manier, wie bei den
Franzosen.
(Brief an Schiller vom 5.4.1797: Weimarer Ausgabe IV, 12, 83).
- Eine kritische Würdigung von Goethes Stilbegriff findet
sich bei Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in
der deutschen Romantik*, Ed. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M.
1973, S. 112f.
- (35) Brief Nr. 646. An Gottfried Körner vom 28.II.1793 (Über
"Das Schöne der Kunst"), nach der von F. Jonas besorgten
Ausgabe von Schillers Briefen, Bd. 3, S. 295.
- (36) S. 274 von Bd. 19 der Werkausgabe von O. Güntter und G.
Witkowski, Leipzig 1910. - Auch in der Schrift "Über die
ästhetische Erziehung des Menschen" steht für Schiller
der Stil im Dienste des Allgemeinen:
Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in
jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schran-
ken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre
spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch
eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr
einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.
(ebd. Bd. 18, S. 83; Unterstreichungen A. M.)
- (37) *Philosophie der Kunst* (Aus dem handschriftlichen Nachlaß -
Erstmals vorgetragen zu Jena im Winter 1802-1803, wieder-
holt 1804 und 1805 in Würzburg) in Bd. 5 (1859) der Gesamt-
ausgabe von K. F. A. Schelling, Stuttgart und Augsburg
1856-61; hier: S. 474.
- (38) ebd. S. 475
- (39) ebd. S. 476. - Neben dem "objektiven" Stilwertbegriff kennt
Schelling auch Winckelmanns historischen Stilbegriff, den
er beiläufig erwähnt:
Es muß endlich noch bemerkt werden, daß die Beson-
derheit, welche in dem Styl zur Allgemeinheit hin-
zukommt, außer der des einzelnen Individuum, auch
die der Zeit seyn kann. In diesem Sinn spricht
man von dem verschiedenen Styl verschiedener Zeit-
alter.
Der Styl, welchen sich der individuelle Künstler
bildet, ist für ihn, was ein Denksystem für den Phi-
losophen im Wissen, oder für den Menschen im Handeln

- ist. Winckelmann nennt ihn daher mit Recht ein System der Kunst und sagt, daß der ältere Styl auf ein System gebaut gewesen. (ebd. S. 477)
- (40) K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Aesthetik*, Ed. K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, S. 254.
- (41) ebd. S. 255
- (42) ebd. S. 255/256
- (43) G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Ed. R. Bubner, Stuttgart 1971, Bd. I (= "Erster und zweiter Teil"), S.407ff: Diese Trias ist die Überschrift des 3. Absatzes des 3. Abschnitts des 3. Kapitels von Teil 1.
- (44) ebd. S. 412
- (45) ebd. S. 411
- (46) ebd. S. 410
- (47) In J. Nadlers Ausgabe der *Sämtlichen Werke*: Bd. IV (1952), "Kleine Schriften (1750-1788)", S. 419-425: "Über den Styl" als "Beylage zum 6.-10. Stück. 18. Jänner bis 1. Februar 1776".
- (48) ebd. S. 419. - In diese Richtung weist auch Hamanns Schlußzitat: "Wer ist so weise, und wer kann das auslegen?" (S.425, Fußnote 12; im Original gesperrt).
- (49) ebd. S. 424; im Original gesperrt.
- (50) ebd. S. 424, Fußnote 11
- (51) Berlin 1793; die Ausgabe von 1808 (Braunschweig) verdient insofern Interesse, als sie in einem Anhang Stellungnahmen zeitgenössischer Kritiker enthält.
- (52) 1808, S. 4
- (53) Moritz' Ausdruck (1793, S. 9) erinnert sogar vom Wortbestand her an hermeneutisches Vokabular; noch Dilthey spricht vom "Hineinversetzen", von der "Versenkung aller Gemütskräfte in den Gegenstand" (*Gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin, Bd.I (1922), S. 109).
- (54) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (¹1804, ²1812), Ed. J. Müller, Leipzig 1923, S. 289 ("XIV. Programm: Über den Stil oder die Darstellung").
- (55) Wenngleich sich Jean Pauls Romane der Einordnung in diesen Epochenbegriff zu entziehen scheinen, kann die *Vorschule der Ästhetik* nach Heselhaus sehr wohl als Programm romantischer Poetik gelesen werden:
Seine *Vorschule der Ästhetik* (1804) ist ein kritischer Beitrag zur romantischen Literaturtheorie, indem sie die fehlende Systematik nachlieferte...
(Clemens Heselhaus, "Die romantische Gruppe in Deutschland", S. 50, in: Behler, Fauteck et al., *Die europäische Romantik*, Frankfurt/M. 1972, S. 44-162).
- (56) *Vorschule der Ästhetik* (s. Fußnote 51), S. 291.
- (57) ebd. S. 290

- (58) Johann Christoph Adelung, *Über den Deutschen Styl* (3 Teile in 2 Bänden), Berlin 1785. - Was diese Schrift Adelungs betrifft, so weist Jean Pauls Urteil etliche Berechtigung auf: Bei der Behandlung der "allgemeinen Eigenschaften" des Stils (S. 37) führt Adelung die alten rhetorischen Forderungen der "Sprachrichtigkeit", Reinigkeit, Klarheit und Deutlichkeit" etc. an, bei den "besonderen Arten des Stiles" begegnet man im 1. Abschnitt der Dreistillehre und im 2. Abschnitt einer rudimentären, rückwärtsgewandten Poetik.
- (59) *Vorschule der Ästhetik* (s. Fußnote 54), S. 16: Vorrede zur 1. Ausgabe.
- (60) Ich zitiere Schleiermachers *Hermeneutik* in der Ausgabe von Heinz Kimmerle (Heidelberg 1959); da die von mir angeführten Stellen wörtlich mit dem Text von Manfred Franks Edition (Frankfurt/M. 1977) übereinstimmen (der nur eine andere Orthographie bietet), gebe ich auch diese Fundorte an.
- (61) Kimmerle, S. 109; Frank, S. 169.
- (62) Entgegen Reinhard Kleszczewskis Einschätzung ("German Research on Style in the Romance Languages and Literatures", in: *Style*, 3, 1969, S. 102-132; hier: S. 104) glaube ich in diesem Zusammenhang August Boeckh (*Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Ed. E. Bratuscheck, Leipzig 1877) übergehen zu dürfen, der an Originalität von Stilbegriff und Methode m. E. hinter Schleiermacher zurückstehen muß.
- (63) Kimmerle, S. 108; Frank, S. 168. - Zu Schleiermachers Stilbegriff siehe auch: Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine*, Frankfurt/M. 1977, S. 313-333.
- (64) Kimmerle, S. 108; Frank, S. 168. - Peter Szondi, der dieses Zitat auf S. 187 seiner *Einführung in die literarische Hermeneutik* (Frankfurt/M. 1975) anführt, bemerkt dazu:
Was man mehr als hundert Jahre später im russischen Formalismus, im New Criticism und in der Stilkritik der Züricher Schule als ein vermeintliches Novum vertreten hat, ist, wie man sieht, bei Schleiermacher zu einem nicht unbedeutenden Teil vorweggenommen. Und was ihn über die Stilkritik, wie sie in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts gelehrt wurde, erhebt, ist der Blick für die Geschichtlichkeit der Phänomene, zu der die moderne Stilkritik erst sehr spät fand.
- (65) Kimmerle, S. 108; Frank, S. 168.
- (66) Der romantische Stilbegriff ist dem klassischen nicht nur durch die Betonung der individuellen Besonderheit, sondern auch durch die Entdeckung der historischen Einmaligkeit entgegengesetzt. So stehen nun in der Kunstwissenschaft die historischen Stile neben dem ahistorischen Stilwertbegriff - ein Nebeneinander, das Henri Focillon (gleichsam Winckelmann und Goethe verbindend) so beschreibt:
Ce terme a deux sens bien différents, et même opposés. Le style est un absolu. Un style est une variable. Le mot style précédé de l'article défini

désigne une qualité supérieure de l'oeuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle. Le style, conçu d'une manière absolue, est exemple et fixité, il est valable pour toujours, il se présente comme un sommet entre deux pentes, il définit la ligne des hauteurs. Par cette notion l'homme exprime son besoin de se reconnaître dans sa plus large intelligibilité, dans ce qu'il a de stable et d'universel, par delà les ondulations de l'histoire, par delà le local et le particulier. Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité.

(S. 16 der ³1947 von *La vie des formes*, -1934-).

Zu diesem friedlichen Nebeneinander gelangte erst das 20. Jahrhundert; im Frankreich des 19. Jahrhunderts galten die beiden Stilauffassungen als unverträglich:

- In seinem 25 seitigen Artikel "Style" möchte Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 Bde, 1868-1874; "Style" in Bd. VIII, 1869, S. 477-501) das Wort style dem Stilwertbegriff vorbehalten ("Le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe", S. 479); für die historischen Stile schlägt er eine andere Bezeichnung vor:
Il eût été plus vrai de dire: la forme grecque, la forme romane, la forme gothique, et de ne pas appliquer à ces caractères particuliers de l'art le mot style... (S. 477)
- Charles Blanc erkennt in seiner *Grammaire des arts du dessin* (Paris 1860; ich zitiere ³1876) zwar die Existenz von individuellen Stilen großer Künstlerpersönlichkeiten ("les divers styles", S. 19/20) an, fährt dann aber fort:
Mais en dehors de ces divers styles, qui sont des nuances dans la manière de sentir et qui ont été consacrés par les grands maîtres, il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle le style. De même qu'un style est le cachet de tel ou tel homme, le style est l'empreinte de la pensée humaine sur la nature. Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité pure: il est l'idéal. Le peintre de style voit le grand côté, même des petites choses, l'imitateur réaliste voit le petit côté, même des grandes. Un ouvrage a du style lorsque les objets y sont représentés sous leur aspect typique, dans leur primitive essence, dégagés de tous les détails insignifiants, et par cela même simplifiés, agrandis. (S. 20)
- Im Gegensatz zu Charles Blanc will Eugène Véron (*L'Esthétique*, Paris 1878; ich zitiere ³1883) nur das personalistische Stilkonzept gelten lassen. Nach dem leitmotivischen

"Le style, c'est l'homme, a dit Buffon, et c'est vrai" (S. 156) erklärt er Stil als den direkten Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers; da sich diese Persönlichkeit im Lauf der Zeit auch entwickeln könne, sei die Annahme eines Stils der Jugend oder des Alters eines Künstlers berechtigt (S. 158/159). Dem Stil als absoluten Wertbegriff aber steht Véron ablehnend gegenüber; in direkter Bezugnahme auf die eben zitierte Definition von Charles Blanc schreibt Véron:

Outre le style particulier à chaque artiste, nous admettons un style d'école, de peuple ou de race, lequel n'est également que la marque de la personnalité de cette race, de ce peuple, de cette école. [...] Mais quand on nous parle du style en soi, du style absolu, impersonnel, nous ne comprenons plus. En admettant que ce style impersonnel soit "la beauté", encore reste-t-il que cette beauté est comprise et sentie de manière diverse par les divers artistes. (S. 161/162)

In diesem Sinn polemisiert dann (S. 165-180) auch Véron ausgiebig gegen den "style académique" des offiziellen Malbetriebs, der sich in der platten Nachahmung des Klassischen erschöpfe.

- (67) In Schleiermachers *Ästhetik* (Ed. R. Odebrecht, Berlin/Leipzig 1931) findet sich folgende Stiltypologie:

Wo die Richtung auf das Allgemeine dominiert, ist der religiöse, heilige Stil. Wo die Richtung auf das Einzelne, da fehlt der Name. Die Bezeichnung: weltliche, frivole Kunst kann sehr irre führen und ist hier ganz unangebracht. Der Name "frivol" bezeichnet schon die Karikatur dieser Seite, trennt zu weit. Ich weiß nur einen Namen, der freilich nicht recht paßt: die gesellige Kunst. (S. 69)

Dieser Gegensatz spielt eine wichtige Rolle in Schleiermachers System; begründet er doch "Die beiden Hauptzweige der Kunsttätigkeit" (so der Titel des 12. Kapitels des spekulativen Teils).

Der relative Gegensatz von religiösem und geselligem Stil geht durch alle Kunstzweige hindurch. In der Architectur: Kirchen- und Lustgebäude; in der Mimik: die Begleitung religiöser Festzüge und die Maskerade, der Theatertanz; in der Musik: Kirchenstil und Opernstil; in der Poesie: Tragödie, Ode und Tändeleien; in der Malerei: Altargemälde und Decoration; in der Skulptur: Götter, Heilige und das erotische Basrelief. (S. 70)

Wenn wir uns im folgenden der Kunstwissenschaft zuwenden, heißt das nicht, daß in Deutschland des 19. Jahrhunderts keine wichtigen Autorenaussagen zum Stilproblem mehr vorlägen; allerdings entwickeln diese Autoren keine neuen Stilkonzeptionen, sondern bauen vorhandene nur aus.

- So verfügt Hebbel zweifellos über ein tief empfundenes Verständnis von Stil, wie es etwa die Eintragung in sein Tagebuch zum Beginn des Jahres 1837 erkennen läßt:

Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahr vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. [...] Wenig positive Kenntniß, aber höhere Einsicht in meine eigene Natur und deren Zustände, bessere Uebersicht vieler Dinge der Welt und des Lebens, tiefere Erkenntniß des Wesens der Kunst und größere Herrschaft über jenes Unbegreifliche, das ich unter dem Ausdruck Styl befassen mögte, hab' ich doch gewonnen.

(Eintragung Nr. 552 nach der Zählung von: Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Ed. R. M. Werner (4 Bde), Berlin 1903)
Wenn aber Hebbel in dem Aufsatz "Ueber den Styl des Dramas" (von 1847; S. 65-73 des 11. Bandes der *Sämtlichen Werke* in R. M. Werners Ausgabe, Berlin 1903) den Stil als ein "Drittes" zwischen individuellem und allgemeinem (Sprach-)Geist beschreibt, dann ist das kaum mehr als eine Fortsetzung der idealistischen Position.

- Schopenhauers Stilbegriff (aus dem 23. Kapitel des 2. Bandes der 1851 erschienenen *Parerga und Paralipomena*: "Über Schriftstellerei und Stil" - auch als Separatdruck: Hamburg 1947; ich zitiere nach: Udo Müller -s. Fußnote 1-) scheint die romantische Position fortzusetzen:

Der Stil ist die Physiognomie des Geistes. Sie ist untrüglicher als die des Leibes. Fremden Stil nachahmen heißt eine Maske tragen. Wäre diese auch noch so schön, so wird sie, durch das Lebloose, bald insipid und unerträglich; so daß selbst das häßlichste lebendige Gesicht besser ist. (§ 282 - S. 27)

Tatsächlich vertritt Schopenhauer im folgenden trotz voranstehender Definition das Konzept des Stils als (variabler) Form eines Inhalts; der individuelle Ausdruck verschwindet hinter den Forderungen nach Einfachheit und Klarheit. In § 284 bezieht dann Schopenhauer explizit Stellung, wenn er schreibt:

Ein heut zu Tage [...] immer häufiger werdender, jedoch nur in Deutschland einheimischer Fehler des Stils ist die *Subjektivität* desselben und fordert: "... nun also soll der Stil nicht subjektiv, sondern objektiv seyn" (S. 31). - Mit seinem Angriff auf die "deutsche Subjektivität" und seiner Parteinahme für die "französische Objektivität" (§ 287, S. 33: "Keine Prosa liest sich so leicht und angenehm, wie die Französische...") bestätigt Schopenhauer implizit die am Ende des französischen Kapitels vorliegender Arbeit gemachte Beobachtung; bezüglich des Gehaltes seiner Schrift und der Stellung in seinem Jahrhundert könnte man ihn füglich als deutschen Buffon bezeichnen.

- Verwiesen sei ferner auf Friedrich Nietzsches zahlreiche Aphorismen zum Stil in *Menschliches - Allzumenschliches* (eine Auswahl bietet Udo Müller -s. Fußnote 1- S. 36 und 37) und in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* ("Erstes und zweites Stück").

(68) Einen Überblick über die Entwicklung der Rhetorik und Stilistik aus germanistischer Sicht bietet:

- Marie-Luise Linn, *Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert*, Marburg 1963 (ist identisch mit: *Zur Stellung der Rhetorik und Stilistik in der deutschen Sprachlehre und Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts*, diss. Marburg 1963).

Die nur langsame Emanzipierung der deutschen Stilistik von der übermächtigen antiken Tradition beschreibt:

- Friedrich Kainz, "Zur Entwicklung der sprachstilistischen Ordnungsbegriffe im Deutschen", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 61, 1936, S. 4-48 (auch als unveränderter reprografischer Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1965).

Die Vorgeschichte der romanistischen Stilforschung beleuchten die ersten neun Seiten von:

- Reinhard Kleszczewski, "German Research on Style in the Romance Languages and Literatures", in: *Style*, 3, 1969, S. 102-132.

Für unser Thema von hohem Interesse ist:

- Volker Kapp, "Das Stil-Konzept in den Anfängen der romanistischen Stilforschung", in: *Akten des Kolloquiums zur Wissenschaftsgeschichte der Romanistik* (Edd. H.J. Niederehe, H. Haarmann), Amsterdam 1976, S. 381-402.

Einige ausgewählte Zitate mögen den Stilbegriff dieser frühen Phase der Stilistik umreißen:

- W. Wackernagel definiert Stil in seiner *Poetik, Rhetorik und Stilistik* (1836 entstandene Vorlesungen; Ed. L. Sieber, Halle 1873) wie folgt:

Stil ist die Art und Weise der Darstellung durch die Sprache, wie sie bedingt ist theils durch die geistige Eigenthümlichkeit der Darstellenden, theils durch Inhalt und Zweck des Dargestellten (S. 313) und präzisiert kurz darauf:

... d.h. um es mit andern Worten und kürzer auszudrücken, der Stil hat eine *subjective*, er hat eine *objective* Seite. (S. 314)

Betont ein Schriftsteller zu sehr die objektive Seite, nähert er sich der Charakterlosigkeit; ist sein Stil zu subjektiv, so verfällt er der Manier (S. 315). - Gemäß der rhetorischen Orientierung seiner Stilistik scheidet Wackernagel - wie später Bally - die "subjective Seite des Stils" aus seinen Untersuchungen aus, indem er die Stilistik nur mit dessen "objectiver Seite" befaßt sein läßt (S. 317). Wackernagel stellte somit eine Ausnahme der Regel dar, daß eine solche Entscheidung vor allem im französischsprachigen Raum beheimatet sei.

- In einer kurzen, programmatischen Äußerung ("Zur Stylistik" in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, IV, 1866, S. 465-480) skizziert H. Steinthal folgenden Stilbegriff:

Die rationale Styllehre hätte also zu zeigen, auf welchen Bedingungen die Eigenthümlichkeit und die Wirkung jedes Stils beruht, wobei sowohl die Verhältnisse der objectiv gegebenen Sprache

als auch die psychischen im Hörer und Redner und beide in ihrer Wechselwirkung zu beachten wären.

Denn der Styl ist ein Verhältniß zwischen der Sprache und dem Ausgedrückten. Die Mannichfaltigkeiten dieses Verhältnisses sind die Style oder Styl-Arten. Während also die Grammatik die Sprache an sich betrachtet, als reine Form (allerdings als doppelte: Lautform und innere Form): hat die Stylllehre dieselbe in ihrer Anwendung zum Gegenstand, insofern es sich fragt, wie diese Form den Inhalt darstellt.

Demnach ist die Stillehre der rationale oder allgemeine Theil der Literatur-Geschichte; und diese ist historische Stylllehre. (S. 472)

- Im zweiten Band seiner *Encyklopaedie und Methodologie der romanischen Philologie* (Heilbronn, Bd. I + II: 1884, Bd. III: 1886) schreibt Gustav Körting:

Die Stylistik bewegt sich im Wesentlichen noch in den Formen, welche ihr von den griechischen und namentlich von den lateinischen Theoretikern (Aristoteles, Cicero, Quintilian u. A.) gegeben worden sind. Von der neueren Wissenschaft ist die Theorie des Styles leider bis jetzt sehr vernachlässigt worden... (S. 305)

Dementsprechend sind auch seine Definitionen von Stil und Stilistik programmatisch aufzufassen:

Unter "Styl" versteht man im philologischen Sinne die sprachliche Form eines Litteraturwerkes, insofern durch dieselbe eine ästhetische Wirkung hervorgebracht und eine Gemüthsstimmung erzeugt oder doch angeregt wird. (S. 296/297)

Die "Stylistik" ist die Theorie, die Lehre vom Style; sie hat zu untersuchen und darzulegen, durch Anwendung welcher sprachlichen Mittel (Factoren) die stylistische Form eines Litteraturwerkes entsteht und welcher Art diese stylistische Form ist. [...] Gerechtfertigt wäre es auch, die (sprachliche) Stylistik als diejenige Disciplin der Aesthetik zu betrachten, deren Objekt die Form der Rede ist; Stylistik würde demnach sein: die Aesthetik der Rede. (S. 297)

- John Ries widmet in seinem Werk *Was ist Syntax?* (1894; ich zitiere nach der zweiten, in Prag 1927 erschienenen Auflage) der Stilistik ein vierzehnteiliges Kapitel. Wie Wackernagel unterscheidet auch er zwischen einer subjektiven und einer objektiven Stilistik; anders als Wackernagel ist für ihn auch "das Individuum" Forschungsgegenstand, für welches er folgende Definition findet:

Als ein solches Individuum kann dabei ein Schriftsteller (in einem einzelnen oder einer Gruppe oder Gesamtheit seiner Werke), kann eine Gruppe von Schriftstellern (eine Richtung, eine Schule) angesehen werden oder auch eine ganze Epoche oder eine Nation. (S. 128)

Weitere Stildefinitionen dieses Zeitabschnittes werden besprochen auf den ersten vier Seiten von:

- E. Otto, *Was versteht man unter Stil? Was ist Stilistik?* Leipzig 1914 (38 S.).

(69) Grundlegende Arbeiten zum kunstwissenschaftlichen Stilbegriff:

- Emil Utitz, *Was ist Stil?* Stuttgart 1911 (behandelt: Stil eines Künstlers, Materialstil, Zweckstil, Ortsstil, Nationalstil, Epochenstil, Naturalistischer/Idealistischer Stil, Stilcharakterisierungen).
- Margarete Hoerner, "Die Anwendung des Stilbegriffs innerhalb der Kunstwissenschaften", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XX, 1926, S.322-325 (Übersichtliches Schema auf S. 325).
- Walter Passarge, "Zum Stilproblem in der bildenden Kunst", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, 1932, S. 164-174 (gliedert die acht namhaft gemachten Stilkonzepte in "innere und äußere Faktoren der Stilbildung").
- Helga Müller, *Zur Problematik des Stils in der Kunstgeschichte*, (diss. Berlin) Würzburg 1940. (Das umfassendste und beste Werk zu diesem Gegenstand.)
- Lorenz Dittmann, *Stil. Symbol. Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967. (Das Kapitel über Stil behandelt Riegl und Wölfflin.)
- Peter Betthausen, *Hypothesen zu einer kunstwissenschaftlichen Stiltheorie*, diss. Berlin 1971. (Hier vor allem Kap. II: "Zur Geschichte des Stilbegriffs", S. 5-24.)

Die Führung der Kunstwissenschaft in der Reflexion über Stil läßt sich u. a. an der Quantität (neben der Qualität!) von Arbeiten über das Stilproblem in der von Max Dessoir 1906 ins Leben gerufenen *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* ablesen. (Diese Zeitschrift ist ebenfalls Ausdruck des (zeitlichen) Primats der deutschen Ästhetik; analoge ausländische Zeitschriften erscheinen rund vierzig Jahre später:

- *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ab 1941/42
- *Revista de ideas estéticas*, ab 1943
- *Revue d'esthétique*, ab 1948
- *Rivista di estetica*, ab 1956
- *The British Journal of Aesthetics*, ab 1960/61.)

Ferner sollte der V. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (für 1934 geplant) dem Problem "Stil und Entwicklung" gewidmet sein; gemäß dem "Vorläufigen Vortragsprogramm" (abgedruckt in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVII, 1933, S. 208) waren hierzu folgende Beiträge vorgesehen:

- Hermann Noack (Hamburg): Die Stilforschung der Gegenwart
- Helmut Kuhn (Berlin): Stil als Entwicklungsphänomen
- Franz Koch (Wien): Stil und Entwicklung in der Literatur
- Hans Tietze (Wien): Stil und Entwicklung in der Bildkunst
- Arnold Schering (Berlin): Stil und Entwicklung in der Musik
- Dagobert Frey (Breslau): Stil und Entwicklung in der Architektur der Gegenwart. -

Diese Führung der Kunstwissenschaft, deren sich die Vertreter dieser Disziplin durchaus bewußt waren, hatte auch Auswirkungen

auf Urteile, die Kunstwissenschaftler über andere Fächer und deren Vertreter abgaben; so urteilt Johannes Volkelt ("Der Begriff des Stils", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VIII, 1913, S. 209-246; hier: S. 224, Fußnote) über Ernst Elsters *Stilistik* (= Bd. II der *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Halle a. S. 1911):

Elster hat damit die Untersuchung des Stilbegriffs in der Poetik auf einen Stand emporgehoben, der durch Weite der ästhetischen Gesichtspunkte und durch Schärfe des psychologischen Eindringens von dem, was in der Poetik üblich ist, stark absticht. Dennoch vermag ich mich in einer Reihe wichtiger Stücke nicht mit Elsters Auffassung einverstanden zu erklären. (Unterstreichungen A. M.)

(Der Vollständigkeit halber sei Elsters Stilbegriff nachgetragen:

Stil ist die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt. -ebd. S. 8-)

- (70) *Italienische Forschungen*, Berlin & Stettin, Teil I + II:1827, Teil III: 1831; die zitierte Stildefinition findet sich I, S. 87. - Die hauptsächlichsten Stilstellen sind: I, S.85-106 und III, S. 18; in I, S. 101ff, Fußnote verteidigt Rumohr seinen Stilbegriff gegen den "rhetorischen" des Dr. Schorn.

- (71) Seit der Hegelschen Übernahme ist diese Stilauffassung auch in der philosophischen Ästhetik beheimatet. Friedrich Theodor Vischer definiert Stil folgendermaßen:

Stil: Größe der Auffassung des Gegenstandes in seinen grundwesentlichen Zügen und mit strengem sich Fügen in die Gesetze einer Kunst, wie sie sich habituell in die Technik niederlegt, oder: die idealbildende Thätigkeit als technische Gewöhnung. In unpersönlicher Anwendung bezeichnet Stil eben jene Gesetze oder die Art der Formengebung einer Kunst, wie sie sich aus den technisch-geistigen Bedingungen derselben ergibt.

(*Das Schöne und die Kunst. Vorträge von Friedrich Theodor Vischer*, Ed. Robert Vischer, Stuttgart 1898, S. 253; ähnlich schon in Vischers *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (7 Bde), Reutlingen und Leipzig 1846-1857.) Vischer verbindet hier den Wertstilbegriff der Klassik ("Größe der Auffassung des Gegenstandes") mit dem technisch-materiellen Stilverständnis des 19. Jahrhunderts (Rumohrs "ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes" ist fast wörtlich wieder aufgenommen als "mit strengem sich Fügen in die Gesetze einer Kunst, wie sie sich habituell in die Technik niederlegt").

In der Fortsetzung der Stildefinition:

Innerhalb des Stils in diesem intensivsten Sinn ist doch eine doppelte Richtung möglich: die idealistische und die realistische, besser: die direkt und die indirekt idealisierende (ebd.)

entwirft Vischer eine Stiltypologie, die als "allgemeines Stylgesetz" für alle Künste Geltung beansprucht, wie das die

Aesthetik erweist (Plastik, § 614: "direct idealisierend" / "individualisierend, naturalistisch"; Malerei, § 676: "Zwei Stylprinzipien" - "Naturalismus" / "Idealismus"; Dichtkunst, § 846: "directer und indirecter Idealismus"; §859: "direct idealer, classischer Styl" und "indirect idealer, charakteristischer Styl").

Das Ende der Stildefinition:

Weitere Bedeutung des Wortes Stil. Der Kunstcharakter einer Schule, Provinz, Nation, dann einer Epoche. (ebd.)

zeigt, daß Vischer (i. G. zu Rumohr!) auch die anderen kunstwissenschaftlichen Wortbedeutungen akzeptiert; so beschließt er sein Stilkapitel mit einer ausführlichen Würdigung von Winckelmanns Einteilung der griechischen Kunst.

Gustav Theodor Fechners (weniger umfassende) Bestimmung von Stil lehrt, daß die stärkere Betonung des Formalen keineswegs zum Verzicht auf das wertende Element ("guter Stil", "Wohlgefälligkeit") führen muß:

Der durch einen guten Stil zu erreichende Vortheil hat zwei Seiten. Einmal liegt er in der Klarheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit, Leichtigkeit, Unmittelbarkeit, prägnanten Kürze und Schärfe, kurz formalen Angemessenheit, womit uns der Sinn oder ideelle Gehalt eines Werkes zum Bewußtsein gebracht wird, zweitens in einer Wohlgefälligkeit der Form, die abgesehen von sachlicher wie formaler Angemessenheit, gefällt, und wonach von verschiedenen gleich angemessenen Darstellungsweisen einer vorgegebenen Idee vorzugsweise die zur Geltung zu bringen ist, welche auch ohne Rücksicht auf diese Angemessenheit am besten gefällt. Beide Seiten des Stils haben sich zum größtmöglichen Vortheil zu vereinigen.

(Vorschule der Aesthetik, Leipzig 1876, hier: Teil II, S.85)

- (72) *Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884; die zitierte Stelle ist dem Vortrag (1853) "Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre" entnommen (S. 267).

- (73) ebd. S. 402; diese Stildefinition stammt aus dem späten Vortrag (1869) "Über Baustile". - Eine weitere Definition findet sich in "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol" (1856):

... welches Wort [= Stil] nichts weiter bedeutet, als das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koeffizienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten. (ebd. S. 342)

In Sempers Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Bd. I: "Die textile Kunst", Frankfurt/M. 1860, Bd. II: "Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik", München 1863) werden die Stildefinitionen vorausgesetzt.

- (74) *Spätromische Kunstindustrie* (1901); zitiert nach: 21927, (Wien); S. 216. - Daß kein eigentlicher Bruch mit Sempers Stilbegriff vorliegt, lehren die (früher verfaßten) *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1893), in denen Ausdrücke wie "geometrischer Stil" oder "Wappenstil" ganz im Semperschen Sinn verwendet werden. Riegl unternimmt also keinen radikalen Neuansatz, sondern eine "Überhöhung" des vorgefundenen Stilbegriffs.
- (75) *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888 und öfter).
- (76) "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", in: *Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Jahrgang 1912, S. 572-578. - Vgl. hierzu Erwin Panofskys schwungvolle Kritik, die vor allem auf Ausdrücke wie "Geschichte des Sehens", "Auge und Gesinnung" zielt ("Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, X, 1915, S. 460-467).
- (77) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915 und öfter).
- (78) ebd. Schlußkapitel, Abschnitt 4: "Periodizität der Entwicklung".
- (79) Vgl. hierzu: Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1965; zweite, verbesserte Auflage 1971.
- (80) *Wechelseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917 (92 S.).
- (81) - "Vom Wesen des Romantischen", in: *Wissen und Leben*, Zürich 1918, S. 762-786;
- *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern 1922 (46 S.).
- (82) *Deutsche Klassik und Romantik. Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich*, München 1922. - Fritz Strichs Stildefinition sei als Beispiel für das dieser Übertragung Wölfflinscher Kategorien zugrunde liegende Konzept zitiert:
Man nennt die einheitliche und eigentümliche Manifestation der ewigen Grundform in der Zeit, die charakteristische Gestalt, in welcher sie zu einer Zeit erscheint, den Stil dieser Zeit. Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums.
(zitiert nach: Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, Leipzig 21932, S. 147, der Strichs Buch kritisch referiert.)
- (83) Die Entwicklung dieses Konzepts vermag am besten eine Gegenüberstellung zwischen Winckelmanns Verwendung (s. obenstehende Ausführungen) und der Definition verdeutlichen, die Richard Frydman im Jahre 1930 entwirft:
Der Stil ist eben die merk- und faßbare Objektivation der in einer emotional beeinflussten, d.h. in einer Kulturepoche kollektiv psychisch wirksamen unbewußten emotionalen Gegebenheiten.
("Vertikaleinfühlung und Stilwillen", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, XXIV, 1930, S. 126-136;

hier: S. 128). - Die dem Epochenstil innewohnende Problematik konnte auch von der Literaturwissenschaft keiner restlosen Klärung zugeführt werden (vgl. z. B. die Diskussion um das literarische *Barock*!)

- (84) Diese ahistorischen, antithetischen Typen, die der poetologischen Reflexion ja schon durch Schiller (*Über naive und sentimentalische Dichtung*) und Schleiermacher (s. Fußnote 67) vertraut waren, werden durch Wölfflins fünf Dichotomien aktualisiert. - Allerdings ist der typologische Stilbegriff um die Jahrhundertwende durchaus verbreitet: so schlägt 1913 Johannes Volkelt ("Der Begriff des Stils", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VIII, 1913, S. 209-246) ebenfalls fünf Begriffspaare vor, deren Geltung er in allen Künsten nachzuweisen sucht. Um den Ort dieser Gegensatzpaare zu bestimmen, nimmt er folgende allgemeine Definition von *Stil* vor:

... unter *Stil* ist das einheitliche, in allen individuellen Unterschieden gleichbleibende Formgepräge an Kunstgebilden, wofern es Bedeutsamkeit und Originalität aufweist, zu verstehen. (ebd. S. 212)

Als die drei wichtigsten Spezifizierungen dieser allgemeinen Stilbestimmung nennt Volkelt:

- Historische Stile (nach Zeiten, Völkern, Kulturen)
- Individualstil ("soviel Künstler, soviel Stile")
- Überzeitlicher Stil der Gegensatzpaare; hier führt Volkelt nun seine fünf Begriffspaare an:

- | | |
|-------------------------|--|
| I. Elementarer | - vernunftgeklärter Stil |
| II. Naiver | - sentimentaler Stil |
| III. Objektiver | - subjektiver Stil |
| IV. Wirklichkeitsstil | - Steigerungsstil (Entsprechung zu: realistischer - idealistischer Stil) |
| V. Individualisierender | - typisierender Stil |

Eine umfassende Übersicht über die "Dualismen und Antithesen der Kunst" bietet: Helga Müller (s. Fußnote 69) ab S. 99.

- (85) Als Vertreter des kunstwissenschaftlichen Werkstilbegriffs führt Helga Müller (s. Fußnote 69) an:

- H. Lützeler (*Grundstile der Kunst*, Berlin/Bonn 1934); für ihn bedeutet

Stil allgemein die besondere Ausprägung, die einem künstlerischen Gebilde gleichmäßig in seinen sämtlichen Teilen mit innerer Notwendigkeit zukommt (S. 5)

- K. Schilling (*Das Sein des Kunstwerks*, Frankfurt/M. 1938), der Stil definiert als

die notwendige einheitliche Ebene aller betreffenden sinnlichen Wirkungs- und Ausdrucksmitel, die jedem einzelnen von ihnen erst seinen eigentümlichen Sinn erteilt und es dadurch zu einem möglichen Wirkungsmittel macht (S. 191)

(Beide Zitate nach: H. Müller, S. 2)

Den Zugang zum Stilkonzept der *Werkimmanenten Interpretation* eröffnet allerdings erst das Individualstilkonzept der (weiterentwickelten) Hermeneutik.

- (86) Dieses alte Stilkonzept war in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts besonders starkem Mißbrauch ausgesetzt; neben Publikationen wie Dagobert Freys "Die Entwicklung nationaler

Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes" (in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 16, 1938) stehen Bücher wie: *Der preußische Stil* von Arthur Moeller van den Bruck (München 1916) oder: *Rasse und Stil* von Hans F. K. Günther (München 1926). - Vgl. hierzu: Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München ³1971: "Nationale, völkische und rassische Aspekte" (S. 60-79).

- (87) Die größte Wirkung zeitigte Wilhelm Pinders *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin ¹1926, ²1928); davon inspiriert sind Bücher wie: *Die literarischen Generationen* von Julius Petersen (Berlin 1930) oder: *Das Gesicht unserer Zeit* von Broder Christiansen (1930; "generationsbedingter V-Stil, G-Stil, H-Stil und M-Stil"). - Weitere Literatur bietet Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*, Stuttgart ²1971, S. 45-48.
- (88) Diesen Begriff entwirft Albert Görland, zuerst in dem Aufsatz "Die Modi der Zeit als stilbildende Faktoren" (im Beilageheft zur *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931, S. 36-50), dann ausführlicher in seiner *Ästhetik: Kritische Philosophie des Stils* (Hamburg 1937), wobei er den Begriff von Schleiermacher herleitet (*Ästhetik*, S. 58-62). - Görland arbeitete selbst auf literarischem Gebiet: "Die dramatischen Stilgegensätze bei Grillparzer und Hebbel" (in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIII, 1918/19, S. 303-308); daneben kennt er auch eine andere Verwendung von *Stil*: "Das Prinzip des politischen Stils in der nationalsozialistischen Revolution" (in: *Geisteskultur*, 43. Jg., 10./12. Heft, 1935). - Einen informativen Überblick über die um 1930 auf die Literaturwissenschaft wirkenden Einflüsse (und damit auch über den Stellenwert der Stilproblematik) bietet der Sammelband: *Philosophie der Literaturwissenschaft* (Ed. Emil Ermatinger, Berlin 1930; hier vor allem: Josef Nadler, "Das Problem der Stilgeschichte", S. 376-397).
- (89) Zum Stilbegriff der sprach- und literaturwissenschaftlichen Stilistik des 20. Jahrhunderts siehe des Verfassers unveröffentlichte Zulassungsarbeit: *Der Stilbegriff. Ein kritischer Forschungsbericht*, Erlangen 1975 (148 S.).

Lebenslauf

20. Mai 1947 : geb. in Bamberg
- Juli 1966 : Abitur in Bamberg
- 1966 - 68 : Bundeswehr
- WS 1968 -
- WS 1975 : Studium der Romanistik und Altphilologie
in Erlangen, Perugia und Salamanca
- SS 1976 : 1. Staatsexamen in den Fächern Französisch
und Latein
- 1.4.1977 -
- 31.3.1981 : Verwalter der Dienstgeschäfte eines
wissenschaftlichen Assistenten am Insti-
tut für Romanistik in Erlangen für fran-
zösische und spanische Literaturwissen-
schaft
- SS 1981 : Promotion in den Fächern Französisch,
Spanisch und Italienisch

